musik philosophie

Susanne Kogler

Adorno versus Lyotard

Moderne und postmoderne Ästhetik

VERLAG KARL ALBER

VERLAG KARL ALBER

VERLAG KARL ALBER

Über das Buch:

Bekanntlich hat Theodor W. Adorno seine ästhetische Theorie auf Basis profunder Musikkenntnisse entwickelt. Dass die Musik auch für Jean-François Lyotard von besonderer Wichtigkeit war und sein Denken stark von Adorno beeinflusst wurde, zeigt dieses Buch, das eine adäquate Rezeption des Werkes von Lyotard aus musikwissenschaftlicher Sicht zu initiieren sucht. Als erster umfassender Vergleich der Ästhetik beider Denker leistet es auch einen Beitrag zur Erforschung der Rezeption der Kritischen Theorie in Frankreich.

Die Autorin:

Susanne Kogler studierte Musikerziehung, klassische Philologie (Latein) und Musikwissenschaft an der Kunstuniversität und der Universität Graz, wo sie mit einer Arbeit zu Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen promovierte. Ihre Forschungsarbeit, die sie als Lektorin und Gastprofessorin auch nach Wien, New York und Paris führte, beschäftigt sich im Besonderen mit Fragen der Ästhetik und der Musikgeschichte des 19.–21. Jahrhunderts.

Susanne Kogler

Adorno versus Lyotard

musik philosophie

Band 6

Herausgegeben von:

Oliver Fürbeth (Frankfurt am Main)
Lydia Goehr (Columbia, New York)
Frank Hentschel (Köln)
Stefan Lorenz Sorgner (Erfurt)

Susanne Kogler

Adorno versus Lyotard

Moderne und postmoderne Ästhetik

Verlag Karl Alber Freiburg / München

Veröffentlicht mit Unterstützung des
Austrian Science Fund (FWF): PUB 7-G15

FWF
Der Wissenschaftsfonds.

Originalausgabe

www.verlag-alber.de

Satz: SatzWeise, Föhren
Herstellung: AZ Druck und Datentechnik, Kempten

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier (säurefrei)
Printed on acid-free paper
Printed in Germany

ISBN 978-3-495-48529-3 (Print)
ISBN 978-3-495-80207-6 (E-Book)

Dank

Ohne die Hilfe und Unterstützung durch zahlreiche Personen und Institutionen wäre diese Arbeit nie zustande gekommen. Mein Dank gilt dem Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF), der mit dem Charlotte-Bühler-Habilitationsprogramm meinen Forschungsaufenthalt in Paris finanzierte und auch die Publikationskosten übernahm. Der Universität Paris 8 danke ich für die Möglichkeit, als Gastforscherin und Gastprofessorin am Musikdepartment und der Doktoratsschule zu arbeiten. Dem Verlag Karl Alber, im Besonderen Lukas Trabert, und den Herausgebern der Reihe »Musikphilosophie« danke ich für die Aufnahme des Buches in das Programm.

Andreas Dorschel hat mich ermutigt, ein Habilitationsprojekt zu beginnen. Jean-Paul Olive danke ich für die Einladung nach Paris und die vielen schönen Stunden intensiver gemeinsamer Arbeit und Diskussion, den Pariser Kolleginnen und Kollegen sowie den Doktorandinnen und Doktoranden für zahlreiche inspirierende und lehrreiche Gespräche und für ihre Freundschaft und Hilfsbereitschaft in allen Lebenslagen, die weit über den universitären Alltag hinausgingen. Im Besonderen Olga Moll, Lucile Eschapasse, Max James, Alvaro Oviedo, Benjamin Renaud und Christophe Magis trugen dazu bei, dass die Pariser Jahre unvergesslich bleiben werden.

Für wertvolle Begegnungen, Diskussionen und Anregungen danke ich Richard Klein, Lydia Goehr, Rodrigo Duarte, Vladimir Safatle, Martin Zenck und Albrecht Wellmer.

Christian danke ich für die Bereitschaft, mit mir drei Jahre im Ausland zu leben, für seine Ermutigung, die Arbeit abzuschließen, und seine wertvolle Hilfe bei der Endkorrektur des Manuskripts. Wolfram Ette und Daniel Mayer danke ich für ihr sorgfältiges Lektorat. Stephan Haring und Verena Paul leisteten wertvolle Hilfe bei der Vorbereitung der Drucklegung. Den Grazer Kolleginnen und Kollegen danke ich für

ihre Unterstützung und Freundschaft auch in schwierigen Arbeits- und Lebensphasen.

Graz, im August 2013 S. K.

Inhalt

Zweiter Teil:
Perspektiven (post)moderner Ästhetik

Einleitung

Ausgangspunkt, Forschungsstand und Zielsetzung

Die Bedeutung von Lyotards Denken für das zeitgenössische Musikschaffen ist bisher mit Ausnahme weniger einzelner Beiträge kaum beachtet worden.[1] Das mag einerseits an der primären Ausrichtung seines Denkens an der Malerei, andererseits an der generellen Schwierigkeit liegen, die die Musikwissenschaft mit der Postmoderne hat.[2] Dennoch ist kaum zu übersehen, dass das Zögern, sich tiefergehend mit der Postmoderne zu beschäftigen, bezüglich einer notwendigen Neudefinition ästhetischer Kategorien, deren Wandel sich in der neuen Musik seit den 1950er Jahren vollzog, ein Vakuum erzeugt hat. Wurden auch von einzelnen Forscherinnen und Forschern, im Besonderen im Umkreis von New Musicology und Gender Studies, wichtige Impulse gesetzt, die traditionelle Methodik und den überlieferten Wertekanon zu überdenken, nimmt die Musikwissenschaft insgesamt dennoch in Hinblick auf die sich permanent pluralisierende und differenzierende Musikwelt eine ambivalente Stellung ein: So steht der hohe Qualitätsanspruch der universitären Forschung im Bereich des traditionellen Repertoires nicht selten überwiegend deskriptiv bleibenden Ansätzen gegenüber, neue und in die klassischen Genres schwer einzuordnende Werke in die akademische Diskussion einzubeziehen. Angesichts einer allenthalben zu

[1] Zu erwähnen sind insbesondere der Sammelband von Amey und Olive (Hg.), *À partir de Jean-François Lyotard*, in dem sich die Beiträge von Olive, »Après la dissonance«, Charles, »Histoire de la musique et postmodernité«, und Corre, »Lyotard musicologue«, explizit mit der Bedeutung von Lyotards Ästhetik für die Musikwissenschaft bzw. für Probleme und Fragen der zeitgenössischen Musik beschäftigen. Außerdem: Danuser, »Postmodernes Musikdenken – Lösung oder Flucht?«, sowie Tillman, »Postmodernism and Art Music in the German Debate«.

[2] Siehe dazu u. a. die Beiträge in Lochhead and Auner (Hg.), *Postmodern Music/Postmodern Thought*, Helga de la Motte-Haber, »Die Gegenaufklärung der Postmoderne«, und dies., »Postmodernism in Music«.

beobachtenden Stagnation des internationalen Musikbetriebes, der sich zunehmend auf einzelne, bereits anerkannte Persönlichkeiten konzentriert und Risiken mehr und mehr zu vermeiden scheint,[3] stellt sich eine fundierte Beschäftigung mit Fragen ästhetischer Wertung und Möglichkeiten der Differenzierung zugleich als schwierig und unabdingbar dar.

Ziel dieses Buches ist es, durch die Gegenüberstellung von Adornos an der Moderne ausgerichteter Kunstphilosophie und Lyotards postmoderner Ästhetik das Denken beider, das um eine solche Neufassung ästhetischer Kategorien bemüht ist, für die Musikwissenschaft fruchtbar zu machen und damit grundlegende Perspektiven aufzuzeigen, um zu einer vertieften und differenzierten Auseinandersetzung mit neueren musikalischen Entwicklungen anzuregen.

Es ist kaum bekannt, dass Lyotards Äußerungen zur Musik über vereinzelte Stellungnahmen weit hinausgehen und sein gesamtes Œuvre durchziehen. Um die Bedeutung seiner Ästhetik für die Musikwissenschaft zu erschließen, ist diese im Kontext seines philosophischen Gesamtwerks zu betrachten, wobei der Entwicklung seines Denkens von den 1970er bis in die 1990er Jahre Rechnung zu tragen ist. Denn wie seine Interpretation der Werke Berios mit der von Freud inspirierten frühen Phase seines Denkens korrespondiert, zeigt sein Interesse für die Stille bei John Cage die Richtung an, die sein Denken seit *Le Différend* nahm, nämlich eine Vertiefung und Verdichtung hin zu existentiellen und metaphysischen Fragestellungen. Adornos Musikphilosophie dient als Gegenpol, zu dem ausgewählte Aspekte in Beziehung gesetzt werden sollen. Ähnlich wie Adorno geht Lyotard von der konkreten Kunsterfahrung aus. Mit seinen Überlegungen zur postmodernen Kunst knüpft er an die künstlerische Moderne, insbesondere die Avantgarde, an, die auch für Adorno im Zentrum stand. Beide Philosophen reflektieren einerseits Veränderungen in der Kunst ihrer Zeit im Unterschied zur klassisch-romantischen im weitesten Sinne; andererseits thematisieren sie künstlerische und gesellschaftliche Entwicklungen, die im Besonderen seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Bedeutung sind.

Lyotards Auseinandersetzung mit der Frankfurter Schule ist ebenso zu kontextualisieren wie seine Ästhetik. Standen bisher in der

[3] Im Besonderen haben immer wieder Komponisten kritisch auf diese Tendenzen hingewiesen. Vgl. u. a. Huber, *Umgepflügte Zeit*.

deutschsprachigen Literatur vor allem seine Differenzen zu Habermas im Mittelpunkt des Interesses, blieben dagegen Bezugspunkte zur ersten Generation der Frankfurter Schule, die sich in seinem Werk verstreut, aber kontinuierlich finden, vergleichsweise im Dunkeln. Gerade sie sind jedoch für ein differenziertes Verständnis von Lyotards Auffassung von Postmoderne wie der Entwicklung und zunehmenden Profilierung seiner Ästhetik zentral. Die bisher ungenügende Rezeption ist auf die Koinzidenz mehrerer interagierender Faktoren zurückzuführen: Zur Komplexität von Lyotards Bezugnahme auf Adorno, die sich von einer rigoros formulierten Distanznahme über ambivalente Annäherung bis hin zu einer weitgehend parallelen Positionierung entwickelte, kommt hinzu, dass Differenzen zu Habermas nicht selten pauschal als Differenzen zu Frankfurt wahrgenommen wurden. Des Weiteren erweist sich der zumeist getrennte Aktionsradius von Politik- und Sozialwissenschaft einer- und Ästhetik andererseits für eine umfassende Perspektive als hinderlich, widerspricht er doch der grundlegenden Überzeugung beider Autoren, dass politisch-gesellschaftliche und künstlerische Praxis nicht zu trennen seien. Auch Unterschiede in der institutionellen Ausrichtung der internationalen Forschungsgemeinschaft sowie Sprachbarrieren stellen eine Erschwernis für die Rezeption dar.[4] So begünstigt die zeitliche Nähe zum Gegenstand die unverhältnismäßig starke Dominanz der Frühschriften in der Lyotard-Rezeption, wobei auch Übersetzungsprobleme zum einseitig überzeichneten Lyotard-Bild beitragen. Das zeigt folgendes Beispiel aus »Adorno come diavolo«, das stellvertretend für andere stehen kann. Lyotards Forderung, den Marxismus der Frankfurter Schule hinter sich zu lassen »und zwar ›radikal‹«[5], wie die Übersetzung lautet, ist im Originaltext nicht zu finden. Statt radikaler Distanz zu Frankfurt fordert Lyotard vielmehr Distanz zum radikalen Frankfurter Marxismus: »[…] den ›radikalen‹ Marxismus von Frankfurt hinter uns lassen« – eine grammatische Ungenauigkeit mit weitreichenden inhaltlichen Folgen.[6]

Im französisch- und englischsprachigen Raum ist Lyotard primär als politischer Denker präsent. In der deutschsprachigen philosophischen Rezeption ist dagegen eine Frontstellung zwischen »deutschen Modernen« und »französischen Postmodernen« festzustellen, zu der

4 Vgl. dazu Köveker (Hg.), *Im Widerstreit der Diskurse.*

5 Lyotard, »Adorno come diavolo«, in: Lyotard, *Intensitäten*, S. 45.

6 Vgl. ebd., S. 106.

Manfred Franks prominente und polemische Auseinandersetzung mit Lyotard entscheidend beigetragen hat.[7] In erster Linie gegen Lyotards vernunftkritische Auseinandersetzung mit den Wissenschaften gerichtet,[8] basieren Franks Vorwürfe auf einer einseitigen Sichtweise von Lyotards Auffassung von Humanität, Zeugenschaft, Subjektivität und Affirmation, die die ethische Grundierung des Widerstreits-Konzepts in Frage stellt und als unglaubwürdig verwirft.[9] Während Luhmann und Habermas als »ständige, meist implizite, aber auch ausdrückliche Gesprächspartner« Lyotards genannt werden, geht Frank nicht auf Bezugspunkte zu Adorno ein. Gerade sie verdeutlichen jedoch den gesellschafts- und sprachkritischen Hintergrund von Lyotards Denken und damit die Komplexität seiner ethischen Position, der Franks Lesart nicht gerecht wird. Dass diese Lesart nach wie vor die deutsche Sekundärliteratur prägt, zeigt beispielsweise Andreas Herberg-Rothes Studie zu Lyotards Hegelrezeption, in der Lyotard neben Inkonsistenz auch Instrumentalisierung von Auschwitz vorgeworfen wird. Die Kritik, dass gegenüber den politischen Entwicklungen der 1990er Jahre Lyotards »Beharren auf dem Besonderem und dem Widerstreit nicht mehr adäquat«[10] sei, wäre auch gegen Adornos auf »Rettung des Besonderen« angelegte Philosophie einzuwenden und verweist damit unwillentlich auf die starken Parallelen zwischen beiden Autoren.

Neben den Arbeiten Dietmar Kövekers, der, Frank berichtigend, Lyotards Œuvre ausgehend von der Klärung terminologischer Missverständnisse gewürdigt und damit einen wichtigen Beitrag zur Korrektur

[7] Siehe dazu u.a. Köveker, »Le(s) temps du différend. Remarques sur la logique des énoncés temporels selon Jean-François Lyotard«.

[8] Frank, *Die Grenzen der Verständigung*, S. 12: »Man kann Lyotards Beobachtungen über die ›Grundlagenkrise‹ zustimmen, ohne den dramatischen Folgerungen beizupflichten, die er daraus zieht, dass nämlich die Wissenschaft postmodern werde, sich für Unentscheidbarkeiten, Grenzen der Beherrschbarkeit, Quanta, Konflikte aus unvollständiger Information, ›fracta‹, Katastrophen und pragmatische Paradoxe zu interessieren und die Grenzen von Vernunft und ›Paralogie‹ zu verwischen haben werde.«

[9] Ebd., S. 102: »Wer die Ermordung der Zeugen von Auschwitz für einen Grund ansieht, die Thesen Faurissons für unwiderlegbar zu halten, kann sein Engagement zu ihren Gunsten nur noch rhetorisch anzeigen, nicht mehr legitimieren. Das gilt erst recht für den, der mit Auschwitz den Tod des Paradigmas von Menschenwürde und Subjektivität besiegelt sieht, d.h., die fabrikmäßige Ermordung von Personen für die Konsequenz der theoretisch für richtig befundenen Einsicht in die Inexistenz von Subjektivität hält: hier springt Beschreibung dessen, was ist, über in Bejahung der bestehenden Verhältnisse.«

[10] Herberg-Rothe, *Lyotard und Hegel*, S. 255.

seiner missverständlichen Rezeption im deutschsprachigen Raum geleistet hat,[11] sind im Besonderen französisch- und englischsprachige Publikationen zu erwähnen, die das Bild zurechtzurücken beginnen. Fehlt es hier auch nicht an Hinweisen auf Parallelen zwischen Adorno und Lyotard, sind diese jedoch bisher nicht systematisch aufgearbeitet worden und daher nicht selten widersprüchlich. So erwähnt beispielsweise Pierre Félida die Anknüpfung Lyotards an Adornos *Negative Dialektik*, allerdings in Zusammenhang mit Lyotards Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse, die in ihrer spezifischen Ausformung jedoch eher eine Gegenposition zu Adorno darstellt und vor der Lektüre der *Negativen Dialektik* im Zentrum von Lyotards Denken stand.[12] Victor Taylor and Gregg Lambert erwähnen in ihrer Einleitung zu ihrem wichtige Stationen der Lyotard-Rezeption dokumentierenden Sammelband die Nähe Lyotards zu Adorno, betrachten aber Lyotards Betonung des Erhabenen als Differenzpunkt, weil sie die Bedeutung dieser Thematik für Adornos Ästhetik nicht hinreichend reflektieren.[13] Hans-Jørgen Schanz, der zu Recht darauf hinweist, dass Lyotard von Adorno in gewisser Hinsicht mehr gelernt habe, als es auf den ersten Blick scheint,[14] behandelt Lyotards Ästhetik getrennt von seiner Sprach- und Kulturkritik, wodurch eine Einsicht in eine grundlegende Parallele zu Adorno, nämlich die gesellschaftskritische Funktion der Kunst, verstellt wird. Ähnlich auch Christine Buci-Glucksmann, die Lyotards Ästhetik als eine rein den Gedanken der Körperlichkeit der Kunst betonende, geschichtslose Sichtweise rezipiert und sie damit in extremen Kontrast zu Adornos Denken bringt.[15]

Unter den zahlreichen Vorarbeiten, auf denen die vorliegende Studie aufbaut, ist der Beitrag Mike Ganes hervorzuheben, der gegen die Konzentration auf die frühen Schriften Lyotards und deren strenge Abgrenzung von seiner späteren Philosophie Einspruch erhob. Blieb auch die Bedeutung Adornos für Lyotard unerwähnt, unterstrich Gane doch die Notwendigkeit einer integralen Betrachtung von Lyotards Œuvre, indem er anhand der von ihm hervorgehobenen Aspekte wie Totalitäts- oder Utopiekritik auf Bezugspunkte im Denken beider Philosophen ver-

---

[11] Vgl. Köveker (Hg.), *Im Widerstreit der Diskurse*.
[12] Vgl. Félida, »Un grand avenir derrière lui«, S. 38.
[13] Vgl. Taylor, Lambert (Hg.), *Jean-François Lyotard. Critical evaluations in cultural theory*, S. 6.
[14] Vgl. Schanz, »Un nomade aux sources philosophiques«, S. 123.
[15] Vgl. Buci-Glucksmann, »Le différend de l'art«.

wies.[16] Wichtige Beiträge zu einer systematischen Erforschung der Beziehungen zwischen Adorno und der französischen Philosophie stellen auch die Arbeiten Peter W. Zimas dar. Zima führt neben der Konzentration auf Habermas die pauschale Etikettierung der französischen Philosophen als Strukturalisten als eine der Ursachen einer zögernden Annäherung an diese Thematik an.[17] Seiner Auffassung nach kann Lyotards Denken nicht zuletzt aufgrund seiner Nähe zur Philosophie Adornos als eine französische Ausformung der Kritischen Theorie betrachtet werden. Der Vergleich beider erhellt somit auch ein Stück Rezeptionsgeschichte der Kritischen Theorie, die bislang wenig Beachtung erfuhr, wenn auch in Hinblick auf Adornos *Negative Dialektik* festgestellt wurde, dass die »kommunikationstheoretische Wende der neueren Kritischen Theorie« Adornos Philosophie, in deren Zentrum der Begriff der Nichtidentität steht, nicht gerecht wird.[18] Was die Ästhetik betrifft, finden sich wichtige Hinweise auf Parallelen zwischen postmoderner und moderner Perspektive bei Albrecht Wellmer und Wolfgang Welsch. In ihren Arbeiten, die sich schwerpunktmäßig auf die Thematik des Erhabenen konzentrieren, verwiesen sie dezidiert auf Forschungsdesiderate in Hinblick auf einen noch ausstehenden Vergleich der beiden Denker.[19]

Lyotards Bedeutung für die Musikwissenschaft reflektierten Christian Corre und Jean Paul Olive. Corre betont die Komplexität der Verbindungen zwischen den früheren und den späteren Schriften Lyotards sowie die Aktualität der von ihm bearbeiteten Fragestellungen. Außerdem wies er auf die Bedeutung der Musik bei der von Lyotard intendierten Überwindung von Repräsentation sowie auf die spezifische Relation zwischen Struktur und Affekt hin, zwei Konstanten in Lyotards Kunstphilosophie.[20] Während Corre die Nähe Lyotards zu Adorno nur kurz erwähnte, verwies Olive explizit auf die Bedeutung Ador-

[16] Gane, »Lyotards early writings«, S. 139 f.: »[…] Lyotard should be read as a revolutionary thinker who has remained loyal to his radical youthful projects […]. For it is clear that if he now rejects all attempts to build utopian alternatives to existing society, he also specifically rejects totalized standpoints such as atheism and nihilism as equally vain. His writings reveal a consistent attempt to find a way to a position of permanent radicalism.«

[17] Vgl. Zima, *Théorie critique du discours*, S. 177.

[18] Vgl. Thyen, *Negative Dialektik und Erfahrung.*

[19] Siehe dazu Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne* und Welsch, »Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen«.

[20] Vgl. Corre, »Lyotard musicologue«, S. 96 f.

nos für Lyotards Musikverständnis, wobei er im Besonderen auf die Abhängigkeit von Lyotards Schönberg-Rezeption von der *Philosophie der neuen Musik* hinwies. Der Philosoph der negativen Dialektik, so Olives Schluss, fungiere für Lyotard häufig als Filter bei der Rezeption der Musik selbst.[21]

»Adorno come diavolo«

Eine Vielzahl verstreuter Bemerkungen in Lyotards Œuvre verweist auf dessen zunehmend fundierte Auseinandersetzung mit Adorno. Die Sammlung *Des dispositifs pulsionnels* enthält mehrere Aufsätze, in denen Lyotard auf Adorno Bezug nimmt: »Plusieurs silences«[22], »Avis de déluge«[23], »Notes sur le Retour et le Capital«[24]. Weitere finden sich in *Dérive à partir de Marx et Freud:* »Dérive«[25], im *Grabmal des Intellektuellen*[26] oder in *Le postmoderne expliqué aux enfants:* »Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?«[27], »Missive sur l'histoire universelle«[28]. Von besonderer Bedeutung für die Rezeption der Relationen Lyotards zur Frankfurter Schule ist der Anfang der 1970er Jahre entstandene Essay »Adorno come diavolo« aus *Des dispoitifs pulsionnels.* Zweifellos verleitet der pointierte Titel dazu, ihn als Zeugnis der Distanznahme Lyotards von Adorno zu betrachten. Allerdings wird gerade hier auch die Komplexität der Bezugnahme Lyotards auf Adorno und die Notwendigkeit ihrer Kontextualisierung deutlich. Bereits Olive verwies auf die Verständnisschwierigkeiten, die sich aus der Konstellation Schönberg/Adorno/Lyotard ergeben.[29] Des Weiteren ist zu berücksichtigen, dass der Titel des Aufsatzes auf Thomas Manns Musikroman *Doktor Faustus* anspielt, in dem der Teufel bekanntlich Adornos Gestalt annimmt, um mit dem Komponisten Adrian Leverkühn über Probleme der Neuen Musik zu diskutieren. Für die Einschätzung der

---

21 Vgl. Olive, »Apres la dissonance«, S. 196 f.

22 Vgl. Lyotard, »Plusieurs silences«, S. 198 f.

23 Vgl. Lyotard, »Avis de déluge«, S. 14.

24 Vgl. Lyotard, »Notes sur le Retour et le Capital«, S. 223.

25 Vgl. Lyotard, »Dérive«, S. 23.

26 Vgl. Lyotard, »Appendice svelte à la question postmoderne«, S. 85.

27 Vgl. Lyotard, »Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?«, S. 14 f.

28 Vgl. Lyotard, »Missive sur l'histoire universelle«, S. 552.

29 Vgl. Olive, »Après la dissonance«.

Diabolik, mit der Adorno von Lyotard in Verbindung gebracht wird, ist die heidnische Tendenz in Betracht zu ziehen, der Lyotard zu dieser Zeit sein eigenes Denken unterstellte. Aller Kritik an Schönberg, Adorno und Mann zum Trotz wird in diesem Text die Bedeutung Adornos für Lyotard klar.[30] Er selbst hielt im Vorwort zu dem Band ausdrücklich fest, Adorno sei der Ausgangspunkt, von dem aus eine aktuelle Ästhetik zu entwickeln sei.[31] Genau jene Aspekte, die Lyotard in »Adorno come diavolo« als »diabolisch« einstuft, stellen für ihn Hauptanknüpfungspunkte dar: Destruktion des Werkes als Totalität, Widerspruch statt Synthese und die Unmöglichkeit von Versöhnung.[32]

Lyotards Wertschätzung Adornos basiert auf seiner Auffassung, dass die negative Dialektik bereits ein Ende von Dialektik markiere.[33] Seine Kritik an der Kritischen Theorie erklärt sich daraus, dass er eine radikalere Distanzierung vom Denken in dialektischen Gegensätzen anstrebt. Wie auch der Marxismus und die Musik der Wiener Schule bleibe sie zu sehr alten Denkmustern verhaftet.[34] Lyotard intendiert hierbei auch, das Fortwirken theologischen Denkens in der Kultur des Fin de Siècle aufzuzeigen, zu der er auch Adorno zählt. Allerdings spricht er ihm das nicht unbeträchtliche Verdienst zu, die Unmöglichkeit von Versöhnung erkannt zu haben, ohne aber die Triebkräfte der ökonomischen Basis der Gesellschaft adäquat beschreiben zu können.[35] Um die gesellschaftlichen Funktionsmechanismen besser erklären zu können, sei in Anknüpfung an Freud das dialektische Gesellschaftsmodell durch ein energetisches zu ersetzen.[36] Lyotard versucht hier nichts weniger, als Kritik in einer neuen Weise ohne Nostalgie in der Gesellschaft zu positionieren,[37] nämlich als Teil einer revolutionären Praxis, zu der er die künstlerische, einschließlich der musikalischen, rechnet.[38] Wie Adorno verbindet er Philosophie mit Kulturkritik im weitesten Sinne, wobei er sich auf Malerei, Literatur und Musik bezieht. Bereits in dieser frühen

30 Vgl. Lyotard, »Adorno come diavolo«, S. 111 f.
31 Vgl. Lyotard, »Avertissement«, S. 18.
32 Vgl. Lyotard, »Adorno come diavolo«, S. 106.
33 Vgl. ebd., S. 111 f.
34 Vgl. ebd., S. 102 f.
35 Vgl. ebd., S. 109.
36 Vgl. ebd., S. 103.
37 Vgl. ebd., S. 106.
38 Vgl. Lyotard, »Adorno come diavolo«, S. 106 f.

Auseinandersetzung mit Adornos *Philosophie der neuen Musik* ergreift er für die zeitgenössische Avantgarde Partei: Sie stelle die traditionellen ästhetischen Kriterien radikaler in Frage als die Musik der Wiener Schule. Erscheint diese Gegenüberstellung von Schönberg und der zeitgenössischen Avantgarde vorerst auch als Differenz zu Adorno, bildet die anhaltende Auseinandersetzung mit Schönberg und der Avantgarde im Gesamtwerk zugleich eine grundlegende Parallele zwischen beiden Philosophen.

Lyotards Skepsis gegenüber Adornos Werk modifiziert sich im Laufe seiner intellektuellen Entwicklung. Zunehmend treten Parallelen hervor. Im Vorwort zu *Des dispositifs pulsionnels* erklärt Lyotard, dass er Kunst als unverzichtbaren Bestandteil des Lebens ansieht, dessen Funktion sich von technisch-ökonomischen Handlungsweisen grundlegend unterscheidet: abstrakte Gewinnmaximierung und zwecklose Schönheit stehen sich unvereinbar gegenüber.[39] Indem er ausdrücklich darauf besteht, dass Schönheit eine ethische Dimension, die Absenz jeder Todesdrohung, beinhalte,[40] gibt sich diejenige ethische Ausrichtung bereits zu erkennen, die im Laufe der 1980er Jahre immer mehr in den Vordergrund treten wird. Mit zunehmender Deutlichkeit manifestiert sich in Lyotards Werken, dass auch er sich in die kritische Tradition der Philosophie des 20. Jahrhunderts einreiht.

Neben der kulturkritischen spielt dazu noch die sprachkritische Grundierung seines Denkens eine wichtige Rolle, wobei er in wesentlichen Punkten auch an Wittgenstein anknüpft. Bereits in »Adorno come diavolo« kritisiert er einerseits die Machtposition der Sprache[41] und nimmt andererseits die doppelte Funktion der Stille in den Blick: die Möglichkeit, Ende und Neubeginn zu signalisieren. Das Spannungsfeld einer fragmentierten Sprache, aus deren Bruchstücken Stille hervorbricht, bringt Lyotard sowohl mit Adornos Sprache als auch mit der von ihm geschätzten Musik in Verbindung, nämlich dem Œuvre Schönbergs und Beethovens Spätwerken.[42]

---

[39] Vgl. Lyotard, »Avertissement«, S. 18.
[40] Vgl. ebd., S. 19.
[41] Vgl. Lyotard, »Adorno come diavolo«, S. 110.
[42] Vgl. ebd., S. 107 f.

Methodik, Forschungsperspektiven und Gliederung

Die thematischen Linien, die sich bereits in Lyotards frühen Schriften, im Besonderen in »Adorno come diavolo« zeigen, sollen den Leitfaden für die vorliegende Untersuchung bilden. Dabei müssen sowohl die Konstanz als auch die Entwicklung von Lyotards Ästhetik berücksichtigt und so zu Adornos Werk in Beziehung gesetzt werden, dass Parallelen wie auch Differenzen deutlich hervortreten. Ziel ist, Beziehungen zwischen modernem und postmodernem Denken sichtbar zu machen, wodurch Vergleichs- und Bezugspunkte erkennbar werden, ohne diese zu weit vom ursprünglichen Kontext zu entfernen. Durch die wechselseitige Erhellung soll einerseits eine spezifische Perspektive entworfen werden, die bisher weniger beachtete Aspekte im Werk beider Autoren erschließt; die gleichzeitige Wahrung des Bezugs der behandelten Themen zum Gesamtwerk beider Autoren soll andererseits Unschärfen vermeiden helfen, die sich bei Anwendung einer komparatistischen Methode mitunter einstellen.

Die Differenzen zwischen beiden Autoren resultieren zu einem wesentlichen Teil aus der unterschiedlichen Wahrnehmung der Gesellschaft, die sich aus der zeitlichen Distanz, der geänderten historischen Ausgangssituation, auf die Lyotard selbst verwies,[43] sowie aus Lyotards Versuch ergibt, Nihilismus und Melancholie zu überwinden.

Parallelen erklären sich zu einem nicht geringen Teil daraus, dass beide an ähnliche Quellen anknüpfen. Neben Hegel, Marx und Kant ist hier auch Kracauer, vor allem aber Benjamin zu nennen. Dessen Überlegungen zum Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit stellen die Thematik der Wahrnehmung, die zunehmende Problematik von subjektiver Erfahrung in der Moderne, in den Mittelpunkt. Wie die Auseinandersetzung mit der Dialektik Hegels – und weniger der Adornos, die Lyotard erst später genauer rezipieren wird – Lyotards Konzeption einer Economie libidinale in den 1970er Jahren prägt, bildet die Problematik der Veränderung der subjektiven Erfahrung in der Moderne bzw. Postmoderne den Hintergrund der sich im Zuge der Auseinandersetzung mit der Sprachphilosophie Wittgensteins vollziehenden Annäherung an Adorno, die sich in Lyotards Kant-Rezeption fortsetzt. Die Frage nach der Möglichkeit subjektiver Erfahrung steht auch im Zentrum der Ästhetik Lyotards, die Materie und Zeit fokus-

[43] Vgl. Lyotard, »Adorno come diavolo«, S. 100.

siert. Überlegungen, die zeitliche Struktur der ästhetischen Erfahrung betreffend, führen Lyotard zur Musik, die auch bei ihm zum Paradigma von Kunst schlechthin avanciert.

Die sukzessive Entwicklung von Lyotards heidnischem Denkprogramm hin zu einer musikalisch inspirierten Ästhetik zeigt sich auch an Veränderungen in seinem Interesse für Musik. Standen zu Beginn avantgardistische Strömungen, die sich an experimenteller Aktion orientierten, im Vordergrund, führte ihn die Beschäftigung mit Sprache zu experimentellen Sprachkompositionen wie auch zur Beschäftigung mit Stille. Die Kategorien des Schönen und des Erhabenen eröffneten ihm Zugang zu klassischen Werken. Anhand der Reflexion des Verhältnisses von Ereignis und Ordnungsstruktur wird schließlich eine überzeitliche, verschiedene Epochen einschließende Musikreflexion möglich.

Im Gegensatz zu Lyotard geht Adornos Musikphilosophie bekanntlich von der Musik der Wiener Klassik aus. Sein Ideal subjektiver Zeitgestaltung ist an Beethoven orientiert. Auf dieser Basis fokussiert er, um die zeitgenössische Produktion zu reflektieren, in der *Philosophie der neuen Musik*, dem Pendant zur *Dialektik der Aufklärung*, modellhaft den Gegensatz von Schönberg und Strawinsky. Anhand von Lyotards Rezeption, die ihn von der zum Teil indirekt bei Thomas Mann rezipierten *Philosophie der neuen Musik* zu einer intensiven Lektüre der *Negativen Dialektik* und der *Ästhetischen Theorie* führte, differenziert sich das Bild. Es werden Differenzierungen deutlich, die auf Entwicklungslinien in Adornos Musikdenken von der *Philosophie der neuen Musik* hin zur *Ästhetischen Theorie* verweisen: Überlegungen zur Sprachlichkeit der Musik, zum Phänomen des Ausdrucks, lassen Weberns »stumme Sprache« in den Vordergrund treten. Im Zuge der Auseinandersetzung mit der Kant'schen Kategorie des Erhabenen richtet sich Adornos Aufmerksamkeit vermehrt auf die Wirkung der Musik, sodass neben Beethoven Schubert als Wegbereiter der Moderne in den Vordergrund tritt. Die Überlegungen zur Avantgarde und zur Kategorie des Neuen, die seine Schriften der späten 1950er und 1960er Jahre prägen, zeigen schließlich Adornos Interesse für Cage und die Fragen, die dessen Musik aufwirft. Diese betreffen aus Adornos Sicht nichts weniger als die Zukunft der Kunst in der Moderne, um die es letztlich auch in Lyotards Überlegungen zur Avantgarde geht.

Durch den systematischen Vergleich beider Philosophen ergibt sich in doppelter Weise eine Rezeptionskorrektur. Was Lyotard betrifft, treten die ethischen Komponenten seiner Kunstphilosophie sowie deren

kultur- und sprachkritische Basis hervor. Die Anknüpfungspunkte Lyotards an Adorno machen deutlich, dass auch er Kunst mit einer kultur- und gesellschaftskritischen Perspektive verbindet und ihr im postmetaphysischen Zeitalter eine wichtige Rolle als Kraft gegen totalitäre gesellschaftliche Tendenzen in politischen und sprachlichen Regimes zuspricht. Dadurch wird das Missverhältnis ausgeglichen, das durch die vorwiegende Rezeption von Lyotard als politischem Denker entsteht, die angesichts der in *Le différend* behandelten Problematik zwar verständlich, jedoch ergänzungsbedürftig ist. Die Aufarbeitung des Annäherungsprozesses Lyotards an Adorno wirft ein neues Licht auf einige bisher unbeantwortet gebliebene Fragen, die Entwicklung seines Denkens von *Le différend* bis hin zu seiner späten Philosophie, die Gérald Sfez angesprochen hat:

> Der Wandel des Widerstreits in seinem Verhältnis zum Politischen beinhaltet eine neue Problemkonfiguration und konfrontiert mit einer Reihe von Fragen: woher kommt es, dass die Linie […] zwischen dem Widerstreit und dem Rechtsstreit sich im politischen Bereich auflöst? Dass der Widerstreit nicht von dort ausgehen kann? Dass der Aufruhr gegen den Namen des Einen nicht anders als in einer Abspaltung erfolgen kann, die dem Politischen den Rücken kehrt und in entgegengesetzter Richtung verläuft? Woher kommt es, dass die Argumentation sich darin erschöpft, ein Tribunal abzuhalten, wo sie zwar das Unrecht zur Sprache brächte, dass aber das Unrecht selbst nicht mehr Klage führen kann, sei es in der Form sophistischer Überredung oder derjenigen des Zwangs zur Wahrheit? Dass der Widerstreit nicht mehr Gegenstand einer philosophischen Abhandlung sein kann und dass seine Theorie, immer wieder aufgeschoben, richtiggehende Heimsuchung eines imaginierten Buches, sich mehr in eine Diaspora einschlägiger Texte zerstreut oder mehr in der Form dessen stattfindet, was Lyotard nunmehr, im Vorzug gegenüber der Philosophie und in Korrektur mit ihr, das Denken nennt? Handelt es sich um eine zeittypische Feststellung über die aktuellen Verhältnisse, eine historische Einschätzung, oder um eine philosophische Verlagerung, die die tiefste Wahrheit des Widerstreits freilegt? Die Alternative bleibt unentscheidbar.[44]

Die zunehmende Anknüpfung Lyotards an Adorno seit Ende der 1970er Jahre legt nahe, dass nicht zuletzt der Einfluss Adornos eine entscheidende Rolle bei der von Sfez angesprochenen Richtungsänderung in Lyotards Denken gespielt haben dürfte, zumal diese nicht nur eine Entfernung von der juristischen Praxis, sondern auch eine Annäherung an die Kunst beinhaltet, die auf Sprachkritik basiert. Nicht

[44] Sfez, »Der Widerstreit und danach?«, S. 196.

zuletzt werfen die Parallelen zwischen Adorno und Lyotard auch ein neues Licht auf Lyotards Verhältnis zu Habermas, da hervortritt, dass er auch mit ihm den gesellschaftskritischen Ausgangspunkt des Denkens teilt.[45]

Was Adorno betrifft, macht der Vergleich mit Lyotard die Aktualität seiner Kunstphilosophie in der postmodernen Ära deutlich. Einer der Aspekte, der in den Vordergrund tritt, ist Adornos Insistieren auf der kritischen Kraft der Kunst, die auch Robert W. Witkin als Spezifikum von Adornos Denken hervorgehoben hat.[46] Ebenso weist Lyotard der Kunst eine gesellschafts- und kulturkritische Position zu. Die in der *Negativen Dialektik* angestrebte »unmethodische Methode«, die mittels des Entwurfs von Denkmodellen auf eine »kritische Enzyklopädie« hinarbeitet,[47] dient Lyotard als Basismodell für die Weiterentwicklung seiner Ästhetik. Kann man ihm auch vorwerfen, er rezipiere Adorno nur partiell, knüpft er mit den »Meditationen zur Metaphysik« doch an das Herzstück von Adornos Philosophie an. Dass gerade dies nicht oder kaum rezipiert, mitunter auch gänzlich übersehen wird, korrespondiert mit einer Sichtweise Adornos, die dessen Denken nach Auschwitz als »veraltet« darstellt. Ein häufig wiederkehrender Kritikpunkt ist der der Funktionalisierung der Kunst.[48] Luzia Sziborsky hat dagegen bereits in den 1980er Jahren nachgewiesen, in welch hohem Maße Adornos Denken in der konkreten Kunsterfahrung verankert ist.[49] Auch dieser Aspekt stellt eine wichtige Parallele zu Lyotard dar. Nicht zuletzt wird die Aktualität von Adornos Denken daran manifest, dass sein Bemühen um das Nichtidentische eine Philosophie der Differenz in nuce beinhaltet, die als Vorläufer von Lyotards Differenzdenken ange-

45 Siehe dazu auch Reese-Schäfer, *Lyotard zur Einführung*, S. 105 ff.

46 Witkin, *Adorno on Music*, S. 3: »In a world in which art and the aesthetic domain had been marginalised and their products trivialised, Adorno did more than any other philosopher to raise their profile and to establish beyond all doubt their right to be taken seriously, to be acknowledged as a moral and critical force in the development of a modern consciousness and a modern society.«

47 Vgl. Rath, *Adornos Kritische Theorie. Vermittlungen und Vermittlungsschwierigkeiten*, S. 117.

48 Vgl. z. B. Asiain, *Theodor W. Adorno: Dialektik des Aporetischen: Untersuchungen zur Rolle der Kunst in der Philosophie Th. W. Adornos*, S. 232: »Dem Betrachter bietet sich das Bild eines philosophischen Kunstverständnisses, in dem die Kunst weniger in ihrer Eigenbedeutsamkeit aufgesucht als in die Funktion gedrängt wird, ein philosophisches Programm in ihrem Medium durchzuexerzieren.«

49 Vgl. Sziborsky, »Dialektik aus dem Geist der Musik«.

sehen werden kann. Lyotard selbst hat darauf hingewiesen, dass Adorno im Lichte der neuen französischen Philosophie wiederzulesen wäre.[50] Seine eigene Philosophie kann in wesentlichen Punkten als Weiterführung von bereits von Adorno thematisierten Problemen, als Adaption von dessen Standpunkten für Lyotards Gegenwart, angesehen werden. Diese Sichtweise legt auch sein Vorwort zu *Des dispositifs pulsionnels* nahe:

> Le dernier mot d'Adorno fut : l'expérience au sens hégélien (la réalisation de l'esprit dans l'histoire) s'achève après Auschwitz; il ne nous reste qu'à accompagner la métaphysique dans son déclin; à défaut du grand récit unitaire de l'émancipation, multiplions les micrologies.
>
> Dans les essais qui suivent, une oreille complaisante entendra ceci : l'expérience au sens hégélien s'achève après Auschwitz et aussi grâce à la relance du capitalisme; l'ère des expérimentations (l'ère de la satire, qui est la saturation des œuvres par les genres) prend son essor; multiplions les paralogies.[51]

Die folgende Darstellung der Kunstphilosophie beider Autoren verbindet zwei für den Gegenstand relevante Perspektiven: Einerseits trägt sie ihrer grundsätzlichen, aus ähnlichen Interessen erklärbaren Nähe Rechnung. Andererseits gilt die Aufmerksamkeit der Entwicklung von Lyotards Ästhetik und seiner direkten Anknüpfung an Adorno. Dementsprechend greifen bei der Auswahl und Anordnung der einzelnen Vergleichspunkte chronologische und thematische Aspekte ineinander. Einige Grundthemen kehren, entsprechend der Entwicklung von Lyotards Denken, in unterschiedlicher Akzentuierung und verändertem Kontext mehrfach wieder. Das Hauptaugenmerk ist auf Fragen gerichtet, die für Ästhetik und Musikwissenschaft von Interesse sind.

Der erste Teil des Buches behandelt die Kultur- und Sprachkritik beider Autoren, auf der ihre Überlegungen zur modernen bzw. postmodernen Ästhetik aufbauen. Diese werden detailliert im zweiten Teil dargelegt, wobei im Besonderen die politische Dimension der Kunst sowie konkrete Überlegungen zu Struktur, Form und Wirkung von Kunst in Moderne und Postmoderne im Zentrum stehen werden. Auf die Auseinandersetzung beider Autoren mit Husserl, Marx, Hegel, Freud und Heidegger, deren detaillierte Aufarbeitung einer separaten Abhandlung bedürfte, wird lediglich insoweit eingegangen, als es für

[50] Vgl. Lyotard, »Appendice svelte à la question postmoderne«, S. 85.
[51] Lyotard, »Avertissement«, S. 17 f.

die im vorliegenden Rahmen behandelten Fragestellungen notwendig ist. Entsprechende Hinweise durchziehen die gesamte Darstellung.

Gesellschafts- und Kulturkritik ist Gegenstand des ersten Kapitels. Parallelen zwischen Adorno und Lyotard ergeben sich hinsichtlich der im Marxismus verwurzelten Kapitalismuskritik beider sowie aus ihrem Rekurs auf Kunst. Beide Aspekte kommen in *La condition postmoderne* (1979) zur Sprache, wo sich eine erste systematische Auseinandersetzung Lyotards mit der Kritischen Theorie findet. Wie anhand dieses Werkes gezeigt wird, geht es auch Lyotard letztlich um die Möglichkeit begründeter ethischer Entscheidungen und Erkenntnisgewinn. In seinem gesamten Œuvre sucht er letztlich einen Weg, ethische Urteile und Erkenntnisurteile zu legitimieren, wobei Totalitätskritik die grundlegende Perspektive ist, die ihn mit Adorno verbindet. Wie die *Dialektik der Aufklärung* vereint auch Lyotards Kritik des Wissens Kritik an der Aufklärung mit Kritik am nahezu ausschließlich an ökonomischen Grundsätzen orientierten modernen Gesellschaftssystem, das schließlich auch Wissen instrumentalisiert und zur Ware werden lässt. Dominanz einer einseitigen, abstrakten Form von Rationalität, die mit Herrschafts- und Machtstreben verbunden ist, sowie die Einverleibung und Nivellierung des Individuellen durch das sich in unendlicher Wiederholung selber zwanghaft reproduzierende kapitalistische System, das nur den Tauschwert als einzigen Wert gelten lässt, sind Kernpunkte, an denen sich die Gesellschafts- und Kulturkritik beider Denker berühren. Differenzen zeigen sich hinsichtlich des angesichts dieser gesellschaftskritischen Diagnose vorgeschlagenen Lösungsweges, wobei Lyotard Adornos Vernunftkritik zunächst entscheidend modifiziert: Die notwendige Kritik wird nicht als Selbstreflexion der Vernunft, sondern als Gegenüberstellung einander korrigierender und unterstützender Sprachspiele konzipiert. Dies beinhaltet zugleich eine Distanzierung von Habermas' Standpunkt, für den Lyotard allerdings ausdrücklich Sympathie bekundet. Während Adorno auf Selbstreflexion des Denkens mithilfe der Kunst setzt und Kulturkritik als Kunstkritik konzipiert, versucht Lyotard, Wissenschaft und Kunst als Teil einer revolutionären Praxis zu denken, deren Ziel es ist, durch Multiplikation der Erzählungen die Vorherrschaft der großen Erzählung zu brechen und dadurch dem negativ-metaphysischen und theoretischen einen affirmativ-heidnischen und handlungsorientierten Standpunkt entgegenzusetzen. Nimmt Kunst auch bei Lyotard eine zentrale Position ein, ist diese dennoch vorerst anders gedacht als bei Adorno: als aktiver Beitrag zur

Revolution. Dementsprechend favorisiert Lyotard im Unterschied zu Adorno, der das Œuvre der Wiener Schule als Modell kritischer Kunst ins Zentrum seiner Überlegungen stellt, radikal avantgardistische Ansätze wie die amerikanische Minimal Music oder Kagels experimentelle multimediale Arbeiten. Dass Lyotard in ähnlicher Weise wie Adorno Kultur- und Gesellschaftskritik verbinden sollte, wird an seinen kritischen Bemerkungen zum *Tristan* deutlich, die sich in seinem Essay *L'Assassinat de l'expérience par la peinture, Monory* (1984) finden.

Anhand der Sprachkritik beider Philosophen, die das zweite Kapitel behandelt, lässt sich der Weg der Annäherung Lyotards an Adorno in den 1980er Jahren verfolgen. Basis ist die Lektüre von *Discours, figure* (1971), Lyotards Dissertation, in der er bereits eine dem sprachkritischen Standpunkt Adornos vergleichbare Position ausarbeitet: Wahrheit wird in der Dunkelheit der Sprache angesiedelt, Differenz als wesentlicher Bestandteil sprachlichen Ausdrucks angesehen. In dem Maße, in dem deutlich wird, dass Lyotards Distanznahme zur Dialektik primär eine Kritik an Hegel zugrunde liegt, tritt auch die entscheidende Affinität zur *Negativen Dialektik* Adornos hervor, die sich im Besonderen an Lyotards Betonung des Unaussprechlichen als Bedingung von Zeugenschaft in *Le différend* (1983) zeigt, wo er nun direkt an Adorno anknüpft. Im Zuge der zunehmend ethischen Orientierung seiner Sprachphilosophie setzt sich Lyotards gesellschaftskritisches Denken fort. Auschwitz wird der gemeinsame Fokus von Moderne und Postmoderne. Der hohe Stellenwert der Kunst ist bei beiden Philosophen ein durchgehender Bezugspunkt: Wie bei Adorno tritt die Kunst auch bei Lyotard der diskursiven Sprache als Korrektiv gegenüber. Beide sehen Philosophie und Kunst als komplementär an, wobei das Denken konkrete Kunsterfahrung reflektiert. Wahrheit wird zugleich als materiell und begriffslos gedacht. Als Zeugnis für Unaussprechliches in Form einer Totalität dekonstruierenden Mikrologie kommt der Kunst eine kritische Funktion und konkretes Widerstandspotential zu. Die Betonung einer in der konkreten Materialität der Kunst verankerten ethischen Dimension löst metaphysisches Denken in traditionellem Sinne bei beiden Autoren ab. Die Weiterentwicklung der Sprachauffassung Lyotards bestimmt auch seine Einschätzung der Musik der Avantgarde: Beschäftigte er sich zuerst mit experimentellen Sprachkompositionen Berios, wendet er sich in *Le différend* vermehrt dem Phänomen der Stille zu, wobei er deren Wahrnehmung mit dem Konzept des Widerstreits zusammenführt, den er als existentielle Grenzerfahrung inter-

pretiert. Auch für Adorno ist die Absage an Diskursivität, die Stummheit der Werke, entscheidend für deren metaphysisch-ethische Dimension, die ihm zufolge mit der Begrenztheit des menschlichen Daseins konfrontiert, wie er anhand von Weberns Œuvre darlegt.

Die politische und ethische Funktion der Kunst, das nicht Darstellbare zu bezeugen, konkretisiert Lyotard ausgehend von der Auseinandersetzung mit Kant in *L'Enthousiasme* (1986) und später in *Leçons sur l'Analytique du sublime* (1991), wie im dritten Kapitel dargelegt wird. Indem Lyotard der Kunst nun im Anschluss an Kants Überlegungen zum ästhetischen Urteil eine kritische Dimension zuerkennt, gibt er seinen Überlegungen zur Kritik eine neue Wendung und kommt damit Adornos Auffassung von Autonomie der Kunst näher: Kritik wird nun in Form des ästhetischen Urteils als Selbstreflexion des Subjekts verstanden, die kritische Funktion der Kunst korrespondiert mit einer politischen und ethischen. Im Vergleich zu Kant ist allerdings der Stellenwert der Kunst ein anderer: Bei Kant von marginaler Bedeutung, nimmt sie bei Lyotard und bei Adorno einen zentralen Platz ein. Ästhetik avanciert damit zum Mittelpunkt von Lyotards Denken. Im Zentrum der Kant-Rezeption beider Autoren steht die kritische Revision von Kants Analyse des Erhabenen. Sowohl für Adorno als auch für Lyotard schließt die Begegnung mit dem Erhabenen eine Erfahrung der Grenzen des Subjekts ein. Ohne dass die Vorstellung eines Subjekts aufgegeben würde, wird dessen Einheit in Frage gestellt. Die Unterscheidung, die Lyotard zwischen dem Schönen und dem Erhabenen vornimmt, korrespondiert mit seinen differenzierten Überlegungen zur ethischen Dimension der Kunst. Im Zuge der Beschäftigung mit Schönheit und Erhabenheit erweitert sich Lyotards Musikinteresse signifikant, sodass nun auch klassische Komponisten wie Schubert Berücksichtigung finden. Adornos Überlegungen zum Erhabenen rücken dagegen die Avantgarde zunehmend ins Blickfeld. Im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit Schönheit und Erhabenheit stellen beide Autoren auch Überlegungen zu Problemen und Gefährdungen der Kunst ihrer Zeit an und entwerfen ihre Vision einer Zukunft der Kunst: Diese ist nur als Avantgarde denkbar. Aufgrund ihrer spezifischen sprachlosen Materialität fungiert die Musik als Modell.

Lyotards Überlegungen zu Material und Zeit, die im vierten Kapitel dargestellt werden, ergänzen das bisher zu Sprache, Subjekt und Kritik Gesagte um konkrete ästhetische Fragen und zeigen damit, inwieweit er Adornos Ästhetik weiterführt. Kritische Kunst ist auch Lyo-

tard zufolge an ihrer Struktur, ihrer werkimmanenten künstlerischen Gestaltung, zu erkennen. Wie er in der Aufsatzsammlung *L'inhumain* (1988) erläutert, ist die Opposition von Gesetz und Material zentral. Die Bedeutung dieser strukturellen Dimension für die spezifische Sprachlichkeit und den gestischen Ausdruck der Kunst thematisiert Lyotard in den 1980er und 1990er Jahren in bisher kaum beachteten und nicht übersetzten kleineren Schriften zur modernen und postmodernen Malerei, wie etwa *Sur la constitution du temps par la couleur dans les œuvres récentes d'Albert Ayme* (1981), *L'histoire de Ruth* (1983), *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory* (1984) oder *Flora danica. La sécession du geste dans la peinture de Stig Brøgger* (1997). Anhand dieser Arbeiten kann sein Verständnis von künstlerischer Postmoderne durchaus konkretisiert werden. Der Stellenwert, den er der Musik beimisst, wird daraus ersichtlich, dass er die Malerei mithilfe musikalischer Strukturvorstellungen analysiert. Zudem öffnet sich Lyotards Blickwinkel auf die Musik immer weiter, sodass nun die gesamte Musikgeschichte von Bach bis Schönberg und Boulez in die Überlegungen einbezogen wird. Im Zuge der Auseinandersetzung mit Adorno gewinnt auch Lyotards Konzeption einer immateriellen Dimension der Kunst mehr und mehr an Konturen. Die Überlegungen zu Material und Zeit sind dafür insofern wichtig, als sie das Bemühen um eine zur alltäglichen alternative Zeitauffassung zeigen, das die Kunst seiner Auffassung nach Hoffnung auf Neubeginn und Zukunft bewahren lässt. Das Widerstandspotential gegen Resignation, das beide Autoren der Kunst zusprechen, korrespondiert mit ihrer metaphysischen Dimension. Wie in *Heidegger et « les juifs »* (1988) und *Pérégrinations* (1990) deutlich wird, geht Lyotards Annäherung an Adorno Hand in Hand mit der Auseinandersetzung mit Heidegger. Mit Adorno teilt er den Gedanken einer existentiellen Abhängigkeit des Subjekts, des Geistigen vom Materiellen, die, als kritische ästhetische Kategorie gefasst, die lebenspraktische Relevanz einer für den Widerstreit und das Nichtdarstellbare sensiblen postmodernen künstlerischen Haltung kenntlich macht. Daher zählen zu den Komponisten, denen sich Lyotard nun zuwendet, vor allem die, die sich mit der unfassbaren Materialität des Klanges und mit der Stille auseinandersetzen, wie etwa Varèse, Scelsi oder Grisey. Im Zentrum seiner anti-teleologischen Zeitauffassung steht der Moment des Ereignisses. Damit kommt er Adornos Zeitauffassung, im Besonderen dessen Überlegungen zum Augenblick und zum Neuen in der *Ästhetischen Theorie*, nahe. Auch für Lyotard schließt die kritische

Dimension der Kunst Auseinandersetzung mit dem Gegebenen und mit Geschichte ein. Adornos Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Avantgarde, im Besonderen mit Komponisten der Darmstädter Schule wie Boulez und Stockhausen, stellt sich als eine Auseinandersetzung mit Tendenzen dar, die er zu verstehen und zu deuten versuchte, ohne endgültige Antworten zu finden. Die Fragen, die er in Zusammenhang mit dem Entwurf seiner Vision einer musique informelle stellte, sind weniger aufgrund der skizzierten Antworten aktuell als aufgrund ihrer Unabgeschlossenheit, die an sie anzuknüpfen erlaubt.

Erster Teil:
Grundlagen (post)moderner Kunstphilosophie

I. Kulturkritik

Mag es vielleicht erstaunen, dass ein zumindest zur Hälfte Jean-François Lyotard gewidmetes Buch über aktuelle Fragen der Ästhetik mit einem Kapitel über Kulturkritik beginnt, so ist dieses Erstaunen bereits die Rechtfertigung für eine solche Darstellung: Zwar weist eine große Zahl an Abhandlungen zur politischen Philosophie auf Jean-François Lyotards differenziertes Politikverständnis hin,[1] in ästhetischen Debatten wird er jedoch häufig als Denker verstanden, der im Gegensatz zu kulturkritischen Autoren eine affirmative Haltung einnimmt, sodass die kritischen Aspekte seiner Kunsttheorie ungerechtfertigt stark in den Hintergrund treten. Diese Tendenz, die nicht nur die deutsche, sondern auch die englischsprachige musikwissenschaftliche Literatur prägt,[2] dürfte vornehmlich auf zwei Gründe zurückzuführen sein: Erstens darauf, dass Lyotard als Philosoph der Postmoderne schlechthin mit der Tendenz zu einer Haltung des »anything goes« in Verbindung gebracht wird; zweitens darauf, dass er selbst programmatisch und stellenweise polemisch Affirmation und Negativität gegenüberstellte, wie unter anderem in seinem für die Einschätzung seiner Haltung zu Adorno wichtigen Artikel *Adorno come diavolo* wie auch im Klappentext zu *Des dispositifs pulsionnels*.

Um grundlegende Parallelen im Denken der beiden Philosophen sichtbar zu machen, ist es zunächst nötig, den Gegensatz zwischen Kri-

---

[1] Neben den Arbeiten Olivier Dekens und Anne Elisabeth Sejtens, auf deren Darstellungen im Folgenden im Detail Bezug genommen wird, sind hier stellvertretend auch die von Chris Rojek und Bryan S. Turner sowie von Victor Taylor und Gregg Lambert herausgegebenen Sammelbände zu nennen: Dekens, *Lyotard et la philosophie (du) politique*, Sejten, »Politique négative«, Rojek und Turner (Hg.), *The politics of Jean-François Lyotard*, Taylor und Lambert (Hg.), *Critical evaluations in cultural theory*.

[2] Zur gegensätzlichen Wahrnehmung von Adorno und Lyotard vor dem Hintergrund eines konstatierten Gegensatzes von modernem und postmodernem Denken in der englischsprachgen Literatur siehe auch Kramer, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, sowie Lochhead und Auner (Hg.), *Postmodern Music/Postmodern Thought*.

tik bzw. Negativität auf der einen und Affirmation auf der anderen Seite aufzubrechen. Kontrastiert man Lyotards Denken direkt mit dem Adornos, wird es möglich, eine differenzierte Analyse seines Standpunktes zu entwickeln und zu zeigen, dass er ebenfalls eine kritische Position vertritt. Dabei orientiert sich sein Kritikbegriff zum einen an der Frankfurter Schule, zum anderen entspricht seine konkrete Sichtweise der modernen Welt in wesentlichen Zügen der Perspektive, die Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* entwickelten. Im Besonderen Aufsätze aus *Des dispositifs pulsionnels* (1973) verdeutlichen, dass die ambivalente Haltung zu Adorno in den frühen Schriften mit Lyotards Aufarbeitung seiner eigenen marxistischen Vergangenheit, seinem Engagement in der Gruppe Socialisme ou barbarie, korrespondiert.[3] Kann auch auf Lyotards Verhältnis zu Marx in diesem Rahmen nicht näher eingegangen werden, ist es dennoch wichtig festzuhalten, dass für ihn die persönlich erlebte praktische Niederlage des Marxismus der Grund für die drohende Melancholie ist,[4] gegen die alle Denkanstrengungen zu richten seien: eine Melancholie, die allerdings bereits Adorno wie kein anderer Denker des 20. Jahrhunderts erkannt habe.

Hauptquelle der Darstellung von Lyotards kulturkritischer Position, ergänzt von Aufsätzen aus *Des dispositifs pulsionnels* und dem Essay zur Malerei Jacques Monorys, ist das Buch, dem Lyotard seine internationale Bekanntheit verdankt: *La condition postmoderne*. Es ist das erste, in dem Lyotard Ende der 1970er Jahre explizit eine Auseinandersetzung mit der Kritischen Theorie führt.[5] Die Relation zu Adorno, dessen kritische Position im Folgenden anhand der *Dialektik der Aufklärung*, der *Philosophie der neuen Musik* und seiner Wagner-Monographie dargestellt wird, stellt sich in dieser frühen Phase von Lyotards Denken als distanziert dar. Die von ihm angestrebte Abgrenzung vom modernen Denken intendiert einen Mittelweg zwischen notwendiger Kritik und einer prinzipiell positiven Haltung: Es gelte, sowohl der zunehmenden »Entzauberung der Welt« als auch »blinder Positivität« zu begegnen.[6] Im Vorwort zu *La condition postmoderne* macht er klar, dass es ihm beim Versuch der Neusituierung des Denkens in Hinblick

---

[3] Siehe dazu auch Reese-Schäfer, *Lyotard zur Einführung*, S. 13 f.

[4] Zur Problematik von Marxismus und Melancholie bei Lyotard siehe auch Walder Prado, »La dette d'affect«.

[5] Darauf wies bereits Gérard Raulet hin: Raulet, »Konsens oder Dissens? Welches Modell für die globale Kommunikation?«.

[6] Vgl. Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 8.

auf die Möglichkeit von Gerechtigkeit und Wahrheit um eine Problematik geht, die angesichts gesellschaftlicher und politischer Entwicklung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an Dringlichkeit gewonnen hat. Postmoderne soll, um der Situation in der postindustriellen Gesellschaft gewachsen zu sein, als Haltung etabliert werden, die es erlaubt, auf Probleme, die sich bereits in der Moderne zeigten, besser als früher zu reagieren. Auch aus dem Vorwort zu *Des dispositifs pulsionnels* geht hervor, dass Lyotard Postmoderne als kritische Neuinterpretation der modernen Welt verstanden wissen will:

> 68 resta en suspens sur le tranchant du rasoir. Par l'un des ses aces, l'événement donnait un sursis, il offrait même l'occasion d'une relance, au grand récit politique de l'émancipation. Il était moderne. […] Sous son autre ace, il échappait aux grandes narrations, il prenait vie d'une autre condition, qu'on a pu appeler postmoderne. Aux étudiants, aux artistes, aux écrivains et aux savants, le capitalisme développé ordonnait: Soyez intelligents, soyez ingénieux, vos idées sont ma marchandise d'avenir. Prescriptions que les intéresses négligèrent tout à coup: consacrant leurs soins à l'imagination plutôt qu'au marché, ils s'exhortèrent à expérimenter sans limites.[7]

Zwei wichtige Aspekte sind an Lyotards Interpretation des Mai 68 hervorzuheben: erstens die Bedeutung, die er der Praxis gegenüber der Theorie einräumt; zweitens die entscheidende Rolle, die die Kunst und das ihr inhärente Widerstandspotential gegen den Kapitalismus spielen. Aufgrund der konkreten politischen Bedeutung des Beispiels wird deutlich, dass die propagierte postmoderne Haltung letztlich vom Widerstand gegen die Dominanz des Kapitalismus und die aus dieser resultierenden Forderungen und Zwänge gekennzeichnet ist. Postmodern oder modern zu denken und zu handeln, ist Lyotard zufolge eine Alternative, die auf der bewussten Entscheidung beruht, die Herausforderungen der Zeit anzunehmen, Widerstand zu leisten und sich nicht den Forderungen der kapitalistischen Welt blind anzupassen. Widerstand etabliert sich in Form kreativen Engagements in umfassendem Sinn. Dabei ist die Musik, auf die er, wie gezeigt werden wird, immer wieder zu sprechen kommt, seiner Auffassung nach Teil einer dem kapitalistischen System inkommensurablen kritischen Praxis.

Der Vergleich der Kultur- und Gesellschaftskritik beider Autoren geht von zwei expliziten Anknüpfungspunkten Lyotards an die Kriti-

---

[7] Lyotard, »Avertissement«, S. 17.

sche Theorie aus: erstens von seiner Bezugnahme auf deren Geschichts- und Gesellschaftsmodell und zweitens von seiner Kritik an einer kulturpessimistischen Sichtweise, die Kritik als Theorie zu ihrem Programm erhebt. Die Gegenüberstellung wichtiger Aspekte ihrer Kritik an Gesellschaft und Denken in den ersten beiden Abschnitten zielt darauf ab, Lyotards kritische Grundhaltung darzustellen, die auf dem Fortwirken antikapitalistischen Denkens auch in seinen postmodernen Werken basiert.

Die Kontrastierung ihrer divergierenden Konzeptionen von Kritik im dritten Abschnitt hat zum Ziel, zu zeigen, dass Differenzen großteils auf den veränderten zeitgeschichtlichen Hintergrund zurückzuführen sind, der Lyotard zu einer Radikalisierung der Position Adornos bewog. Diese diente ihm zwar in grundlegenden Fragen als Ausgangspunkt, sein Denken zielte jedoch nicht auf Theorie, sondern auf Subversion der Praxis durch narrative Vielfalt. Aber wie Adornos Kritik der Kulturindustrie zeigt, verbindet beide die Intention, totalitäre gesellschaftliche Tendenzen zu bekämpfen.

Die historische Distanz sowie die divergierenden Auffassungen von Kritik bedingen ihre unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen der Kunst, die im vierten Abschnitt miteinander konfrontiert werden. Adornos Analyse musikgeschichtlicher Entwicklungen aus dem Geist der *Dialektik der Aufklärung* hebt das versöhnende Potential der Kunst hervor. Lyotards provokanter Kommentar zu Duchamps Œuvre stellt dagegen die Unmöglichkeit von Versöhnung ins Zentrum. Nichtsdestotrotz zeigt der Vergleich, dass beide dieselbe Intention verfolgen: der vom Kapitalismus gestützten Wiederholung des Gleichen und dem Nihilismus entgegenzuwirken. Vor diesem Hintergrund verstehen beide Philosophie als Kunstkritik, und ihr Denken nimmt auf konkrete Werke Bezug. Der Kunst ihrer Zeit schreiben sie die Aufgabe zu, der zunehmenden Ökonomisierung aller Lebensbereiche in der modernen bzw. postmodernen Welt Widerstand zu leisten. Für beide kommt der Musik dabei insofern eine exemplarische Rolle zu, als beide die subjektive Zeiterfahrung, die die Einzigartigkeit des Augenblicks betont, als ein wichtiges Spezifikum von Kunst betrachten.

Kritik am Gesellschaftssystem

1.1 Die Dialektik der Aufklärung

Adornos gesellschafts- und kulturkritische Perspektive ist in wesentlichen Zügen bereits in der *Dialektik der Aufklärung* dargelegt. Die gemeinsam mit Horkheimer erarbeitete geschichtsphilosophische Perspektive, die der deutschen Soziologie eine vom Positivismus angelsächsischer Prägung verschiedene Orientierung verleihen sollte, trug zur Distanz zwischen Habermas und der ersten Generation der Frankfurter Schule bei und bildet nach wie vor einen beliebten Angriffspunkt.[8] Was den Vergleich von Adorno und Lyotard betrifft, ist es allerdings genau diese Perspektive, die die Grundlage für die Annäherung von Lyotards Denken an Adornos Kunstphilosophie bildet. Die Auffassung, dass die negative Entwicklung der Gesellschaft, die Adorno und Horkheimer bereits in den 1940er Jahren beobachteten, im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts ungeahnte Ausmaße annahm, wie Adorno in seiner Vorbemerkung zur Ausgabe von 1969 hervorhob, prägte seine Philosophie entscheidend und gab seiner Ästhetik ein politische Wendung, die zusammenfassend als totalitätskritisch charakterisiert werden kann. Wie bereits Hauke Brunkhorst festgestellt hat,[9] stellt diese Sichtweise auch eine der wichtigsten Parallelen zwischen Lyotards und Adornos Denken dar. Bei Adorno ist Gesellschaftskritik von Anfang an Rationalitätskritik: an einem Denken, das sich als zunehmendes Streben nach Macht und absoluter Herrschaft entpuppt, wie Horkheimer und Adorno den Prozess der Aufklärung interpretierten.[10] Eine für Adorno entscheidende These ist, dass im Zuge der Aufklärung der zivilisierte Mensch zunehmend in Konflikt mit der Natur gerät. Wie Adornos und Horkheimers Lesart der Odyssee verdeutlicht, richtet sich das Herrschaftsstreben des modernen Helden dabei sowohl gegen die äuße-

[8] Im Anschluss an Habermas' Kritik an Adorno hat beispielsweise Albrecht Wellmer eine Lektüre der *Ästhetischen Theorie* vorgeschlagen, die den utopischen Versöhnungsgedanken zugunsten der Forderung nach einer Annäherung der Kunst an Lebenspraxis, somit nach Kommunikation, relativiert und dadurch Adorno Habermas, Jauss und Bürger aneinander annähert. Vgl. Wellmer, *Dialektik von Moderne und Postmoderne*.

[9] Vgl. Brunkhorst, *Adorno and Critical Theory*, S. 86 f. Generell betont Brunkhorst jedoch die Distanz zwischen Lyotards postmodernem Denken und Adornos materialistischer Philosophie.

[10] Vgl. Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 20.

re als auch gegen die innere Natur. Nicht zuletzt aufgrund dieser Unterdrückung der Natur gehe Aufklärung mit Regression einher und münde daher wieder in denselben mythischen Kreislauf, dem der Mensch mit Hilfe der Rationalität zu entrinnen versuche. Die Gesetzlichkeit der Wiederholung sei das mythische Prinzip, dem auch die aufgeklärte Gesellschaft folge.[11]

Dennoch ist es Adornos Anliegen, eine wie auch immer geartete utopische Perspektive zu entwerfen, wie der Ausweglosigkeit Parole zu bieten wäre. Gerd Kimmerle hat in diesem Zusammenhang von einer »manichäischen Antithetik von Tod und Versöhnung«[12] bei Horkheimer und Adorno gesprochen: »Sie schildern die mythische Welt als fremde, versteinerte, stumme, leblose, trügerische, vergangenheitsbeherrschte, zukunftslose und todesverfallene Welt des Scheins. Ihnen zufolge ist das Mythische das vollendete Negative, das zeitwendend in sich umschlagen muss, um die Sehnsucht nach vormythischen Urzuständen in nachmythischer Zeit zu erfüllen.«[13]

Wird die Wiederkehr des Gleichen mit der Ausweglosigkeit des Todes assoziiert, ist es nicht verwunderlich, dass Adorno die Zeitauffassung als wesentlichen Aspekt einer Erneuerung des Denkens proklamieren und damit der Musik einen über persönliche Vorliebe hinausgehenden Rang zukommen lassen wird. Denn die Musik ermöglicht eine Gestaltung der Zeit, die auf mögliche Alternativen zur Wiederholung des Gleichen verweist. Konsequenterweise wird durch den Gedanken, dass die mythische Wiederkehr des Gleichen zu überwinden wäre, auch seine Musikkritik motiviert. Als besonders problematisch sieht Adorno Wagners Konzeption des Mythos an, weil sie der Wiederholung des Gleichen eben nicht zu entkommen vermag.[14] Damit ist der springende Punkt berührt, an dem Adorno seine Gesellschaftskritik als Musikkritik festmachen wird: die Ordnung der Zeit.[15] In der Idee des

---

[11] Vgl. ebd., S. 28.
[12] Kimmerle, *Verwerfungen*, S. 31.
[13] Ebd., S. 31.
[14] Siehe dazu auch Klein, *Solidarität mit Metaphysik*. Auf Verbindungen zwischen Wagner, Adorno und Horkheimer hinsichtlich ihrer Auffassung vom Mythos hat auch schon Robert Witkin hingewiesen. Vgl. Witkin, *Adorno on Music*, S. 71: »The ›story‹ told by Adorno and Horkheimer of the Enlightenment has some structural resonances with that told by Wagner in his giant music-drama – the cycle of four operas known as The Ring«.
[15] Siehe dazu auch Klein, »Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit«.

Gesamtkunstwerks sowie der »Kunst des Übergangs« vermeint er die Idee eines lückenlosen Schicksalszusammenhangs erkennen zu können.[16] Durch diese Affirmation des Wiederholungsprinzips werde Wagners Musik selbst nicht nur Abbild der Tauschgesellschaft, sondern sogar zu deren Produkt, beuge »sich dem Rechtssatz, daß Spannung und Lösung im ganzen sich entsprechen müssen«.[17] Das Tauschprinzip infiltriere auch die Struktur, wobei im Besonderen die Individualität des Details verloren gehe: »Alles musikalische Sein ist bei ihm ein Sein für anderes.«[18] Grundlage für diese Entwicklung sei die Tonalität mit ihrem System von Dissonanz und Konsonanz, Spannung und Auflösung. Wagner verwirkliche eine Balance, die restlos aufgehe, erklärt Adorno, Schönberg zitierend:

> Every tone which is added to a beginning tone makes the meaning of that tone doubtful. If, for instance, G follows after C, the ear may not be sure whether this expresses C major or G major, or even F major or E minor; and the addition of other tones may or may not clarify this problem. In this manner there is produced a state of unrest, of imbalance which grows throughout most of the piece, and is enforced further by similar functions of the rhythm. The method by which this balance is restored seems to me the real idea of the composition.[19]

Als vollkommene Balance werde Wagners Musik zum Zeichen der Wiederkehr des Gleichen. »In der Herstellung der ›Balance‹ geht der Saldo des Schicksals auf; alles Geschehene wird widerrufen, und die ästhetische Rechtsordnung ist die Restitution des Urzustandes.«[20] Die von Adorno gewählte Terminologie verrät seine kapitalismuskritische Perspektive, die er später ganz klar macht, wenn er vom »Primat des Tausches über Organisation und inneren Verlauf des Kunstwerks« spricht, das seiner Ansicht nach bei Wagner zum »Inbegriff des gesamtgesellschaftlichen Tauschvorgangs« wird.[21]

---

[16] Adorno, *Die musikalischen Monographien*, S. 112 f.: »Auf der archaischen Idee des Schicksals beruht der lückenlose Immanenzzusammenhang im Gesamtkunstwerk ebenso wie wahrscheinlich jenes musikalische Formprinzip der ›Kunst des Übergangs‹, der universalen Vermittlung.«
[17] Ebd.
[18] Ebd.
[19] Ebd., S. 113.
[20] Ebd., S. 112 f.
[21] Ebd., S. 113 f.

Indem Wagners Konzeption die Wiederkunft des Gleichen als naturgegeben affirmiere, widersetze sie sich dem Gedanken einer Veränderlichkeit der Welt und damit dem Neuen: »Sein Bild vom allgemein Menschlichen erheischt den Abbau des vermeintlich Relativen zugunsten der Idee der Invarianz des Menschen.«[22] Diese Invarianz spiegle bereits der Rekurs auf mythische Inhalte: »Durch die Regression auf die Mythen ruft sich in Wagner die bürgerliche Gesellschaft selber beim Namen: alle neuen Ereignisse im musikalischen Fortgang messen den vorhergehenden sich an, und indem sie diese tilgen, wird stets auch das Neue getilgt.«[23] Wichtiger für Adorno ist jedoch der Niederschlag des Wiederholungsprinzips in der zeitlichen Organisation von Wagners Musik, der die Entwicklung fehle.[24] Die symphonische Form à la Beethoven sei dagegen die antimythische und damit das Bild der Hoffnung, wie Adorno in Anspielung auf *Fidelio* erläutert.[25] Das Prinzip der Entwicklung ist für Adorno dem der Beherrschung entgegengesetzt: »Bei Wagner aber wird unversöhnlich Natur beherrscht, und darum hat ihr eigenes Verdikt das letzte Wort.«[26] Entwicklung biete Raum für die Zukunft, für das Neue, das Unvorhersehbare. Damit sei sie im Gegensatz zu Wagners Dramen zum Einspruch gegen den Tod fähig, letzte Intention der Kritik am Mythos:

> Auf Wagners musikalischem Theater ist die Figur des Orpheus unvorstellbar, so wie in seiner Nibelungenversion kein Raum bleibt für Volker, während die Szene des Epos, in der der Spielmann die Burgunden in den Schlaf ihrer letzten Nacht geigt, mehr als jede andere Musik hätte entbinden müssen. Die wahre Idee der Oper, die des Trostes, vor dem die Pforten der Unterwelt sich öffnen, ist verlorengegangen.[27]

Kritik, wie sie Adorno anstrebt, ist mit der Wiederholbarkeit von Kulthandlungen unvereinbar: »Gerade indem die Opern durch ›Weihe‹ aus der Spannung herausgelöst werden und sich als wiederholbare Kulthandlungen gebärden, überantworten sie sich der reinen Immanenz ihres Ablaufs und merzen aus, was anders wäre, die Freiheit.«[28]

---

22 Ebd., S. 110.
23 Ebd., S. 113 f.
24 Vgl. ebd., S. 111.
25 Vgl. ebd., S. 119.
26 Ebd.
27 Ebd., S. 118.
28 Ebd., S. 119.

Die Problematik einer Zeitgestaltung, die die Wiederholung des Gleichen impliziert, korrespondiert für die Autoren der *Dialektik der Aufklärung* mit der zunehmenden Problematik von Subjektivität in der Moderne, wobei die gesellschaftliche Entwicklungsperspektive, die sie zeichnen, pessimistisch ist. Wie sich das Herrschaftsprinzip im Laufe der Zeit potenzierte, nahmen die Ohnmacht des Einzelnen und die Ungerechtigkeit der Gesellschaftsordnung zu. Die Unterschiede zwischen Mächtigen und Ohnmächtigen, die Unterdrückung und Nivellierung des Individuums wuchsen mit zunehmender Macht der instrumentalisierten Vernunft in der zivilisierten Gesellschaft.[29] Auch in Adornos Wagner-Monographie findet sich diese Thematik. Wagner gehört für Adorno »zu einer Generation, der erstmals in einer durch und durch vergesellschafteten Welt die Unmöglichkeit aufging, individuell zu wenden, was über den Köpfen der Menschen sich vollzieht.« Deshalb spreche »sein losgelassener Individualismus übers Individuum und dessen Ordnung das Todesurteil«[30]. Die Verlorenheit des Individuums zeige sich bei Wagner in dessen mythischer Stummheit. Am Ausdruck von Wagners Figuren, die keine Subjekte mehr sind,[31] bemerkt Adorno eine schwerwiegende Veränderung: Statt Beseelung sei dieser vielmehr Nachahmung von Ausdruck, also Ausdruck zweiten Grades.[32]

Adorno kritisiert hier den affirmativen Gestus von Wagners Musik, die sich insofern der Realität angleiche, als in ihr die Nichtigkeit des Einzelnen im unabänderlichen Kreislauf der Geschehnisse, die im Sinne von Naturgesetzen mit zwingender Notwendigkeit ablaufen, deutlich werde. Sie stemple damit wie die Realität Freiheit als bloße Illusion ab; das Individuum gebe jeglichen Widerstand auf. Wie auch Robert Wit-

[29] Vgl. Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 37.

[30] Adorno, *Die musikalischen Monographien*, S. 114.

[31] Ebd., S. 118: »Der Komponist entlastet gleichsam seine Figuren von der Verpflichtung, selbst Subjekte, selbst eigentlich beseelt zu sein: sie singen nicht, sondern rezitieren ihre Rollen. Zappelnde Marionetten in der Hand des Weltgeist-Regisseurs, der sie technologisch verwaltet, nähern sie sich dem gegenständlich Unbeseelten des Nibelungenliedes, wo der geleitende Gestus des Erzählers gegenüber den dargestellten Menschen den Vordergrund behauptet.«

[32] Ebd.: »Ausdruck und Beseeltheit sind wohl überhaupt nicht vom selben Schlag, und manchmal scheint es, als wolle der sich selbst setzende, in sich reflektierte Ausdruck durch Nachahmung nochmals herbeiziehen, was an sich schon verschwand. Das Wagnersche Espressivo nimmt den Helden ab, wessen sie bereits so wenig fähig sind wie später die Figuren auf der Leinwand; ›der Dichter spricht‹, weil das Schicksal ihnen die Rede verschlägt.«

kin hervorgehoben hat,[33] identifiziere es sich letztlich mit seinem Aggressor.

Horkheimers und Adornos Diagnose zufolge ist absolute Beherrschung der Natur zum Zwecke der Selbsterhaltung das Prinzip, dem der aufgeklärte Mensch in der westlichen Zivilisation im Laufe der geschichtlichen Entwicklung in einem immer lückenloser geschlossenen System diene, statt größere Freiheit zu gewinnen und dem Bannkreis der Wiederholung, auf dem der Kreislauf der Natur beruht, zu entkommen.[34] Der Gipfelpunkt der Aufklärung ist für die Autoren nicht die humane Gesellschaft, sondern ein entfremdeter Zustand, den sie als »neue Barbarei« charakterisieren, ein Terminus, der auch im Lichte der faschistischen Diktaturen und ihrer Gräueltaten zu sehen ist, wo Vernunft endgültig abgedankt hat.

Auf der Grundlage von Lukacs, Weber und Nietzsche zeichnen sich bei Horkheimer und Adorno eine Transformation der konservativen Kulturkritik und eine »Verschärfung der traditionellen Ideologiekritik« ab.[35] Der *Dialektik der Aufklärung* kommt insofern eine Mittelstellung zwischen Moderne und Postmoderne zu, als sie zwar nach wie vor der rhetorischen Tradition des Erzählens folgt, jedoch auch bereits deren Grenze greifbar werden lässt: Die Gesamtkonzeption nimmt fragmentarischen Charakter an und kulminiert letztlich im Schweigen.[36]

1.2 Dominanz des Tauschwerts

Wie Adornos Wagner-Monographie zeigt, ist seine Kritik am Herrschaftsstreben der Aufklärung in ihrem Kern eine radikale und umfassende Kritik der kapitalistischen Gesellschaft. Rolf Wiggershaus hat Adorno in diesem Zusammenhang als »dunklen, ja schwarzen Theoretiker der Gesellschaft« charakterisiert, für den »der Marx'sche Imperativ unverändert gültig sei: alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächt-

[33] Vgl. Witkin, *Adorno on music*, S. 72 f.
[34] Vgl. Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 49.
[35] De Vries, *Theologie im Pianissimo und zwischen Rationalität und Dekonstruktion*, S. 68.
[36] Siehe dazu auch ebd., S. 106.

liches Wesen ist«[37]. Frederic Jameson hat den Marxismus als jenen Aspekt an Adornos Philosophie bezeichnet, der deren ungebrochene Aktualität ausmache, wobei er allerdings pauschal von einer Opposition zum postmodernen Denken ausgeht, die in Hinblick auf Lyotard zu relativieren ist.[38] Im Besonderen der Dominanz des Tauschwerts messen sowohl Adorno als auch Lyotard große Bedeutung bei.

Adorno zufolge regiert die im Kapitalismus vorherrschende Abstraktheit nicht nur das Denken, sondern wirkt sich auch negativ auf das menschliche Zusammenleben aus. Da die Ökonomie die Qualitäten der Dinge zunehmend auf ihren abstrakten Tauschwert reduziere, präge sie nicht nur das Verhältnis zu den Objekten, sondern auch die Beziehungen der Menschen untereinander, die Gesellschaft, und das Verhalten bis ins Privatleben hinein,[39] sodass der Einfluss der nivellierenden Macht des ökonomischen Wertes, die nur den Tauschwert als Wert anerkenne, als Entfremdung und Versachlichung in allen Beziehungen zu spüren sei: »Nicht bloß mit der Entfremdung der Menschen von den beherrschten Objekten wird für die Herrschaft bezahlt: mit der Versachlichung des Geistes wurden die Beziehungen der Menschen selber verhext, auch die jedes Einzelnen zu sich.«[40]

Adornos kritische Sicht der Aufklärung beinhaltet auch eine Kritik am Fortschrittsprinzip, auf dem die gesellschaftliche und wirtschaftliche Entwicklung basiert. Soziale Ungerechtigkeiten und Nivellierung des Individuellen sind, seiner Diagnose zufolge, dessen Konsequenzen. Moderne Kunst stelle diesem mit der Kategorie des Neuen ein anderes Bild des Fortschritts entgegen: »Gerade weil der gesellschaftliche Fortschritt der Produktivkräfte ein permanentes Versprechen darstellt, dessen Einlösung unablässig aufgeschoben wird, ist die Moderne von der Frage nach dem wahrhaft Neuen bestimmt.«[41] Adornos Kritik am Fortschritt schließt auch Kritik am technischen Fortschritt ein. Diese ist nicht nur relevant für seine Ästhetik, in der künstlerische Technik einen Gegenpol zur Technologie darstellt, sondern macht auch seine Nähe zum postmodernen Denken augenfällig. Peter Dews führte neben der Veränderung der Subjektsvorstellung und dem Gedanken der Mikro-

---

[37] Wiggershaus, *Theodor W. Adorno*, S. 89.
[38] Vgl. James, *Late Marxism*, S. 11.
[39] Vgl. Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 45.
[40] Ebd.
[41] Mirbach, *Kritik der Herrschaft*, S. 21.

logie Adornos Kritik der technologischen Vernunft als einen der wesentlichen Punkte an, die ihn mit poststrukturalistischen Denkern verbinden.[42] »Naturverfallenheit« im Sinne von zunehmender individueller Unfreiheit und technischer Fortschritt als lückenlose systematische Beherrschung der Natur denkt Adorno als zwei Seiten einer Medaille.[43] Der Zwang der Selbsterhaltung reduziere das Verhalten und die Empfindungen der Individuen letztlich auf ihre Funktion im System.[44]

Adorno zufolge schlägt Aufklärung in Regression um. Das zeige sich auch darin, dass die Menschen aufgrund der Übermacht von Ökonomie und Technik und deren Dominanz über Körper und Sinne immer weniger dazu fähig seien, individuelle Erfahrungen zu machen, wie er, an seine Diskussion mit Walter Benjamin in den 1930er Jahren anknüpfend, ausführt. Das übermächtige Funktionalitätsdenken lasse Qualitäten keinen Raum.[45]

In sehr persönlicher Sichtweise ist Adornos Kapitalismus- und Vernunftkritik als Kritik an den Auswirkungen der mit der Gesellschaftsordnung verbundenen Zwänge auf das Leben des Einzelnen in die *Minima Moralia* eingegangen, die Simon Jarvis treffend als »Adornos vielleicht erfolgreichste Verwirklichung der Idee ›mikrologischen‹ Denkens« bezeichnet hat.[46] Auch hier bilden die Verdinglichung und Vereinheitlichung des modernen Lebens durch die nahezu unbeschränkte Macht der totalitär gewordenen Rationalität sowie die Versachlichung aller Beziehungen und des Denkens wesentliche Kritikpunkte. Lyotard hat Adornos Analysen der *Minima Moralia* mit seiner Methode der »kleinen Erzählung« in Verbindung gebracht. Denn auch hier wird im Blick auf das Einzelne von der großen Erzählung Abstand genommen und deren Wahrheitsanspruch relativiert. In diesem Sinne stellt Adornos Auffassung nach auch Kunst das Unvertauschbare und Individuelle ins Zentrum und damit das Neue. Sie ist

---

42 Vgl. Dews, »Adorno, Post-Structuralism, and the Critique of Identity«, S. 1–22.
43 Vgl. Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 14 f.
44 Vgl. ebd., S. 45.
45 Ebd., S. 53: »Je komplizierter und feiner die gesellschaftliche, ökonomische und wissenschaftliche Apparatur, auf deren Bedienung das Produktionssystem den Leib längst abgestimmt hat, umso verarmter die Erlebnisse, deren er fähig ist. Die Eliminierung der Qualitäten, ihre Umrechnung in Funktionen überträgt sich von der Wissenschaft vermöge der rationalisierten Arbeitsweisen auf die Erfahrungswelt der Völker und ähnelt sie tendenziell wieder der der Lurche an.«
46 Jarvis, *Adorno*, S. 14.

für ihn »Negation des gesellschaftlichen Realitätsprinzips blinder Selbsterhaltung und darum Statthalter einer Praxis, die jenseits des Zwanges zur Verwertung stünde«, wie es Thomas Mirbach auf den Punkt gebracht hat.[47]

1.3 Effizienz als einziges Kriterium

Die Nähe von Lyotards postmoderner zu Adornos moderner Ästhetik erklärt sich zu einem nicht geringen Teil daraus, dass beide auf einer anti-kapitalistischen Weltsicht basieren. Es verwundert demnach nicht, dass einer der wichtigsten Kritikpunkte Lyotards an der Gesellschaft derselbe ist, dem schon Adornos Denken galt: die umfassende Macht und normative Dominanz des Kapitals, die mit der Dominanz des Kriteriums der maximalen Effizienz Hand in Hand gehe. Lyotard reflektiert Veränderungen der Welt im Laufe des 20. Jahrhunderts, die aus seiner Sicht auf die zunehmende Dominanz des kapitalistischen Paradigmas zurückzuführen sind.[48] Es ist letztlich das Bewusstsein der neuartigen Dringlichkeit der Situation, das zum Versuch einer Neuorientierung und Umwertung bisher bestehender Theorien und Philosophien führt und daher auch zur Distanzierung vom Marxismus, von der Moderne und der Theorie der Frankfurter Schule. Von der Unüberwindbarkeit des kapitalistischen Paradigmas im Sinne einer dialektischen Überwindung überzeugt, durchzieht das Streben nach radikaler Neuorientierung Lyotards gesamtes Denken. Seine Kapitalismuskritik lässt sich an verschiedenen Stellen in seinem Œuvre ablesen, in besonderem Maße prägte sie jedoch seine frühen Werke.[49] Einen Schlüsseltext stellt der 1972 verfasste Artikel »Capitalisme énergumène« aus der Sammlung *Des dispositifs pulsionnels* dar, wo er die umfassende Macht des Kapitals thematisiert, das alles zum Objekt kapitalistischen Tausches degradiere:

Jedes Objekt kann in den Kreislauf des Kapitals eintreten – wenn es sich nur tauschen läßt. Was sich tauschen läßt, was sich verwandeln läßt, Geld in Maschine, Ware in Ware, Arbeitskraft in Arbeit, Arbeit in Lohn, Lohn in Arbeits-

[47] Mirbach, *Kritik der Herrschaft*, S. 21.

[48] Vgl. Lyotard, »Avis de déluge«, S. 14.

[49] Zur Bedeutung des Frühwerks für das Verständnis des kritischen Gehalts von Lyotards Philosophie siehe auch Gane, »Lyotard's early writings (1954–1963)«.

kraft, all das ist im Augenblick, in dem es sich (nach dem Wertgesetz) tauschen läßt, *Objekt* für das Kapital.[50]

Wie Adorno kritisiert Lyotard die Tendenz der Gesellschaft, in der Wiederholung des Immergleichen gefangen zu bleiben.[51] Da das Wertgesetz die einzige, unüberwindbare Grenze des Systems darstelle, zeichne sich das Prinzip des Kapitalismus durch zwanghafte Wiederholung ohne Differenz, ohne Veränderung aus.[52]

Lyotards eigene Sichtweise der Gesellschaft folgt einem Energiemodell, das seine Wurzeln sowohl in Freuds Psychoanalyse als auch in Nietzsches Philosophie hat. Mit diesem Modell zielt Lyotard darauf ab, die aus seiner Sicht für das Ende des 20. Jahrhunderts mangelhafte Gesellschaftsanalyse der Frankfurter Schule zu korrigieren. Deren Sichtweise der Gesellschaft kranke daran, dass sie den noch im Marxismus enthaltenen religiösen Tendenzen zu wenig radikal widerspreche, einer illusionslosen Sichtweise der Gesellschaft im Weg stehe: sie als triebgesteuerte Ökonomie, als *Ökonomie des Begehrens*, zu verstehen:

[…] seine »radikal« religiöse Funktion verdeckt eine andere Operation, die im Kapitalismus von heute vollkommene Wirksamkeit erlangt und die viel mehr als nur »Kritik« ermöglicht, die es möglich macht, die gesamte Gesellschaft als Ökonomie (im Freudschen Sinne) zu begreifen, als Verausgabung und Metamorphose libidinöser Energie. Genau diese affirmative Operation fehlt dem Marxismus der Frankfurter Schule.[53]

Mithilfe von Kategorien Freuds sei eine Bestandsaufnahme möglich, die die Wurzeln der Probleme der Moderne besser als frühere Modelle zu erkennen erlaube, da der Irrationalismus des Systems deutlich werde, dem als leitendes Prinzip das der Libido zugrunde liege.[54] Das System sei als Ansammlung zufälliger, nur dem Gesetz des Begehrens gehorchender Energieflüsse vorzustellen. Kanalisierten früher Religion und Riten die libidinöse Energie, sei nun das Kapital der einzige Wert von universaler Bedeutung: politische und libidinöse Ökonomie gingen ineinander über.[55]

---

[50] Lyotard, »Energieteufel Kapitalismus«, S. 104 f.

[51] In *Economie libidinale* betonte er die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit der empfundenen Intensität, die etablierte Systeme destabilisiere.Vgl. Lyotard, *Econonie libidinale*, S. 52.

[52] Vgl. Lyotard, »Capitalisme énergumène«, S. 43 f.

[53] Lyotard, »Adorno come diavolo«, S. 41.

[54] Vgl. Lyotard, »Capitalisme énergumène«, S. 30 f.

[55] Vgl. ebd., S. 32 f.

An Lyotards Beschreibung der gesellschaftlichen Entwicklung wird damit sichtbar, dass sein Geschichtsmodell trotz der Orientierung an Freud, dem Horkheimers und Adornos nicht unähnlich, an einer gewissen Entwicklungsperspektive festhält. An der Schwelle zum dritten Jahrtausend habe, so seine Diagnose, die Entwicklung des Kapitalismus zu einem letzten Stadium geführt. Das umfassende Wertgesetz ersetze heute jede individuelle Codierung, sein Zweck sei der permanente Tausch, das System von lückenloser Immanenz geprägt:

> […] der Kapitalismus […] nimmt den Völkern ihre Kultur, den Einschreibungen die Geschichte, wiederholt sie irgendwo, wo sie sich verkaufen lassen und verzichtet auf jeden Kode zur Kennzeichnung der Libido, außer auf das Tauschgesetz: man kann alles produzieren, alles konsumieren, alles tauschen, alles bearbeiten, alles einschreiben, ganz egal wie, Hauptsache es läuft, es fließt, es wandelt sich. Das *einzige* unantastbare *Axiom* betrifft die Voraussetzung der Metamorphosen und des Übergehens: den Tauschwert. […] *es gibt keine Zeichen mehr*, da es keine Kodes, keinen Verweis auf den Ursprung, auf eine »Praktik«, eine Referenz, eine vorausgesetzte Natur oder Surrealität oder Realität, Extra-Dispositiv oder großen Anderen mehr gibt – sondern nur noch ein kleines Preisschildchen als Index der Austauschbarkeit: das ist nichts, das ist enorm, das ist etwas anderes.[56]

Einseitige Funktionalisierung und zunehmende Nivellierung verändere nicht nur den Wert der Objekte tiefgreifend, sondern auch den des Subjekts: Selbst austauschbar, nimmt es, wie Lyotard ausführt, nicht mehr als den Platz eines anonymen Energieverbrauchers ein.[57] Wie bereits Peter Zima unterstrich,[58] kann diese Kritik Lyotards an der Moderne auch als Kritik an der Herrschaft des Menschen über die äußere und innere Natur interpretiert und mit Adornos Kritik an der universalen Herrschaft der instrumentellen Vernunft verglichen werden. Immer wieder stellt Lyotard die Situation des Individuums ins Zentrum, wobei er erläutert, wie die Unterdrückung durch das kapitalistische System, die Dominanz des Wertgesetzes, die Übermacht des Tauschwerts, bis in die intimsten Beziehungen reiche. So kritisiert er beispielsweise die aktuelle Situation der Familie, in der die Beziehungen zwischen Eltern und Kindern weitgehend von Konflikten und Vereinsamung geprägt sind:

---

[56] Lyotard, »Energieteufel Kapitalismus«, S. 122.
[57] Vgl. Lyotard, »Capitalisme énergumène«, S. 33.
[58] Vgl. Zima, *Théorie critique du discours*, S. 177.

Was macht heutzutage das Familienleben eines Kindes aus, dessen Vater und Mutter arbeiten? Kindergarten, Schule, Studien, Musikautomaten, Kino: überall Kinder seines Alters und überall Jugendliche, die mit ihren Eltern und untereinander Konflikte haben, die von anderen Dingen reden, anderes machen. Helden findet man nicht am Familientisch, sondern im Kino, im Fernsehen und in Comic Strips. […] Ein lohnabhängiger Vater ist ein austauschbarer Vater und ein verwaister Sohn.[59]

Auch Lyotard reflektiert kritisch den Einsatz der Technik, spiele doch diese bei der Entmachtung des Individuums eine wesentliche Rolle, da sie, der einzigen Regel der Effizienz folgend, nur der Selbsterhaltung des sich verselbständigenden Systems diene und dadurch die Menschen um wesentliche Entscheidungsspielräume bringe.[60]

Letztlich betrachtet Lyotard Nihilismus als Folge der nivellierenden Dominanz des Kapitalismus in der Moderne: An nichts zu glauben sei Konsequenz der Repression, die die alleinige Dominanz des Tauschwerts und der Operativität auf den modernen Menschen ausübe.[61] Angst stelle einen wesentlichen Faktor für diese Entwicklungen dar. Dem Verschwinden der Furcht vor transzendenten Mächten zum Trotz, sei sie das vorherrschende Zeitgefühl. Allerdings habe in der »neo-nihilistischen Theologie« die Angst, Macht und Lust zu verlieren, die alte Gottesfurcht abgelöst.[62] Diese neue Form der Angst ist Lyotard zufolge letztlich dafür verantwortlich, dass es beinahe unmöglich scheine, den Kreislauf des Kapitals zu durchbrechen. Das Modell der Gesellschaft als Triebökonomie dient auch zur Erklärung des Phänomens der Angst: Angst vor unkontrollierten Triebkräften führe zu einer Verdrängung möglichst aller destabilisierenden Kräfte und trage dadurch zum Weiterbestehen des Systems entscheidend bei:

Es ist wiederum die Angst vor der Brandung undifferenzierter Energie: das »Sexuelle«, das von jeglichem Maßstab der humanen Welt entkoppelt ist, die Sintflut der ziellosen Triebe und der Untergang des Systems. Alle Dämme gegen die steigende Flut sind von dieser Angst gekennzeichnet: die Fremden, die Unbekannten, die Parias, alles Überbordende, Obdach- und Arbeitslose, alles, was sich in den Zwischenräumen des Systems einzunisten und sich in dessen Zeit einzufügen versucht, um ein Morgen dort zu finden, alles, was

[59] Lyotard, »Energieteufel Kapitalismus«, S. 130 f.
[60] Vgl. Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 102.
[61] Vgl. Lyotard, »Capitalisme énergumène«, S. 47 f.
[62] Vgl. Lyotard, »Notes sur le Retour et le Capital«, S. 220.

sich jenseits der Szene befindet, wird herausgefiltert, verdrängt, manchmal weggesperrt, verworfen als Obszönität der vagierenden Triebe.[63]

Auch Lyotards Kapitalismuskritik ist Totalitätskritik. Sie gewinnt eine eminent politische Dimension, weil er die Unterdrückung aufzeigt, die mit der Ausdehnung des kapitalistischen Paradigmas zum einzig möglichen, weil effizienten, einhergeht. Alles haben, regulieren und beherrschen zu wollen, ist für Lyotard die dominierende Antriebskraft des kapitalistischen Zeitalters.

Wie Adorno widmet auch Lyotard der herrschenden Zeitauffassung kritische Aufmerksamkeit. Besonders prägnant zeige sich das Verlangen nach umfassender Herrschaft im Umgang des modernen Menschen mit der Zeit, der geprägt sei vom Versuch, sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft möglichst vollständig unter seine Kontrolle zu bringen und alles Unabwägbare auszuschalten:

Die Zerstörung der Symbole, die Wertekrise, der Nihilismus sind dem Totalitarismus inhärent, nicht dem politischen, im Gegenteil: dem »alles Wollen«, implizit in der Wachtumsregel des kapitalistischen Dispositivs. Zum Beispiel gehört die Obsession, jeden Event (im Sinne der Medien) in Echtzeit wiederzugeben, zum selben Symptom: die Verzögerung zu unterdrücken, die Gegenwart zu besitzen, bevor sie vergeht, die Zeit zu besiegen. Dasselbe gilt für die Zukunft: sie vorherzusagen.[64]

Lyotards an Freud orientiertes Gesellschaftsmodell kann auch als Versuch verstanden werden, durch einen Perspektivenwechsel die die Gesellschaft beherrschenden Mechanismen transparenter zu machen: sie im Unterschied zur marxistischen Denktradition nicht als Zusammenspiel von Über- und Unterbau vorzustellen. Dadurch werde es möglich, ihre totalitäre Ganzheit als scheinhaft zu durchschauen:

Nun sieht es aber so aus, *daß das Ganze nicht gegeben ist*, daß die Gesellschaft *keine* Totalität-Einheit ist, sondern aus Verschiebungen und Verwandlungen von Energie besteht, die unaufhörlich Untereinheiten auflösen und wieder zusammensetzen […]. Spricht man von Super- oder Infrastrukturen, unterscheidet man zwischen höheren und niederen Dispositiven, so bezieht man den Standpunkt der Totalität […].[65]

---

[63] Lyotard, »Avis de déluge«, S. 12 f., Übersetzung S. K.
[64] Ebd., S. 14, Übersetzung S. K.
[65] Lyotard, »Energieteufel Kapitalismus«, S. 119.

Gerade die totalitätskritische Ausrichtung seines Denkens zeigt, dass auch Lyotards Gesellschaftskritik Kulturkritik in einem umfassenden Sinn ist, sodass sie sich mit Adornos Denken unmittelbar vergleichen lässt. Auch sie ist getragen vom Gedanken, dass die Wurzeln der politischen Totalitarismen, die zu den Katastrophen des 20. Jahrhunderts geführt haben, in der Ausrichtung der Gesellschaft auf totale Herrschaft zu finden sind. Sich gegen jede Art von Totalitätsdenken zu wenden, Lyotards berühmtes Plädoyer für den Krieg gegen das Ganze, ist somit für ihn wie für Adorno die Konsequenz, die »Auschwitz« fordere. Diese Sicht bildet die Basis für die zunehmende Annäherung Lyotards an Adorno, wogegen er mit Habermas lediglich die Diagnose der zunehmenden Entzauberung der Welt teilt.[66]

Der irrationale Drang nach allumfassender Herrschaft gipfle in der Vernichtung von allem, was dieser umfassenden Herrschaft entgegenstehe. Die größte Unwägbarkeit, die dem Menschen die eigenen Grenzen vor Augen führt, ist der Tod. Verdrängung des Todes sei daher letztlich ein Symptom, das auf den gleichen Voraussetzungen beruhe wie die von den Nazis angestrebte Endlösung, wie Lyotard in expliziter Anknüpfung an Adornos Gesellschaftsanalyse erläutert.[67]

Da es Lyotards Analyse zufolge eine grundlegende Tendenz des Kapitalismus darstellt, sich alles unausweichlich einzuverleiben, müsse der Widerstand von innen erfolgen: in Form einer systemimmanenten Veränderung, aus einem Überschuss an Systemaktivität.[68] Ex negativo enthält Lyotards kritische Beschreibung des kapitalistischen Systems Hinweise auf die Möglichkeit seiner Überwindung. Wie das System die stabilisierenden Faktoren begünstige, die zur Wiederholung des Immergleichen beitragen, ignoriere es die sprengenden Kräfte.[69] Das Bewegungsgesetz, das die Abfolge aller menschlichen Aktionen ad infinitum bestimme,[70] schließe jedoch auch die Möglichkeit ein, Veränderungen herbeizuführen. Somit ist das Veränderungspotential, das Lyotard im Auge hat, in der Dynamik des Systems bereits angelegt. Er fokussiert daher alle vom System tendenziell negierten Aktionen, Zustände und Werte, die der Vereinheitlichung durch das Effizienzkriteri-

---

[66] Siehe dazu auch Guibal, »Penser avec Jean-François Lyotard«.
[67] Vgl. Lyotard, »Avis de déluge«, S. 14.
[68] Vgl. Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 7 f.
[69] Vgl. Lyotard, »Capitalisme énergumène«, S. 51.
[70] Vgl. Lyotard, »Notes sur le Retour et le Capital«, S. 217 f.

um und dem allgemeinen Tauschprinzip widersprechen. Dabei tritt eine Kategorie ins Zentrum, die seine Ästhetik nachhaltig prägen wird: das »Ereignis«. Es ist als unvorhersehbares, und daher das System störendes und Veränderung mit sich bringendes Vorkommnis gedacht.[71] Auch der Zustand der Kindheit beinhaltet aus Lyotards Sicht solches Veränderungspotential. Von der systemkonformen Gesellschaft verdrängt, zeuge er von der Unbeherrschbarkeit und Einzigartigkeit der Menschen:

> […] das System imaginiert krankhaft Menschen ohne Kindheit. […] das System möchte die *Infantia* haben und sein zugleich, sie zum Sprechen bringen, die Schweigsame, die Perverse, die Schreckliche. Das »Infantile« ist der letzte Zeuge, dass man nicht »human« geboren wird, bereit zum Gebrauch und zum Tausch. Dass man die anfängliche Irrfahrt eindämmen muss und die triebhaften Energieflüsse mit Gewalt bändigen (zur Seite schieben, verdrängen, zusammenfassen, sublimieren), um das kleine Monster der geforderten Norm zu unterwerfen.[72]

Die Reflexion der Vorstellung des Humanismus, die sich in diesen Überlegungen zeigt, wird in *L'inhumain* ihre ästhetische Ausformung erhalten.

Kritik philosophischen und wissenschaftlichen Denkens

1.4 Kritik an instrumenteller Rationalität

Wie bereits in der Vorrede der *Dialektik der Aufklärung* ausgeführt wird,[73] zielen Adorno und Horkheimer mit ihrer Kritik an der Aufklärung darauf ab, das abendländische Denken zu kritisieren. Die Wurzeln für die Fehlentwicklung der Aufklärung liegen für sie im aufgeklärten Denken selbst, das, auf abstrakte Beherrschung ausgerichtet, zum Instrument heteronomer Zwecke werde und dadurch seine Fähigkeit zur Selbstbesinnung verliere. Diese Kritik schließt eine Kritik der modernen im Abstrakten operierenden Rationalität ein, die auch die Wissenschaft präge, sofern sich diese instrumentalisieren und von Technik beherrschen lasse und dadurch letztlich verdinglicht werde. Albrecht

[71] Zur Kategorie des Ereignisses bei Lyotard siehe auch Erjavec, »The Event«.
[72] Lyotard, »Avis de déluge«, S. 14.
[73] Vgl. Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 42.

Wellmer hat in diesem Zusammenhang von einer Versachlichung der Seelen als Folge der Ausbreitung des naturwissenschaftlichen Denkens gesprochen.[74] Im Vergleich zur idealistischen Philosophie oder zu einem Denken, das als Fähigkeit des freien Individuums gedacht ist, stellt diese Entwicklung für Adorno und Horkheimer eine Degeneration der Vernunft dar: »Aufklärung hat die klassische Forderung, das Denken zu denken – Fichtes Philosophie ist ihre radikale Entfaltung –, beiseite geschoben, weil sie vom Gebot, der Praxis zu gebieten, ablenke, das doch Fichte selbst vollstrecken wollte.«[75] Zwei Aspekte dieser Kritik spiegeln sich auch in Adornos Konzeption von Kunst: Als Kritik an Abstraktion und am kapitalistischen Effizienzdenken gedacht, wende sie sich gegen universale Vermarktung. Weniger Kulturgut als Verkörperung des Konkreten, Unvertauschbaren und Besonderen, stehe sie auch für das wahrhaft Neue.

Ist Lyotards Nähe zu Freud, im Besonderen was seine frühe Ästhetik betrifft, weitgehend bekannt, findet dagegen die Bedeutung Freuds für Adorno vergleichsweise wenig Beachtung. Der Einfluss von Freud, auf den auch Yvonne Sheratt hinwies,[76] zeigt sich allerdings deutlich in Adornos Gesellschaftskritik. Wie Lyotard in seiner Kritik am Wissen in *La condition postmoderne* Verbindungslinien zwischen Denktraditionen und politischen Entwicklungen aufzeigt, zielt Horkheimers und Adornos Analyse der Rationalität darauf, Voraussetzungen der Entstehung des Faschismus zu ergründen, nämlich warum Aufklärung dazu tendiert, »totalitär«[77] zu werden. Einer der Gründe dafür liegt den Autoren zufolge darin, dass das Denken der Aufklärung letztlich von Angst motiviert sei: Da der Mensch die Welt fürchte, die als chaotische Fülle und Pluralität ungeordneter Ereignisse gegenübertritt, solle synthetisierendes Denken Sicherheit bieten.[78] Hermann Mörchen hat bei seiner Gegenüberstellung von Macht und Herrschaft bei Adorno und Heidegger ebenfalls die Bedeutung des Angstmotivs bei Adorno unterstrichen und dessen Verbindung zu Adornos Insistieren auf Subjektivität dargelegt.[79] Die vom Sicherheitsdenken inspirierte »zunehmende

---

74 Vgl. Wellmer, »Adorno, Anwalt des Nichtidentischen«.
75 Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 42.
76 Vgl. Sheratt, Adorno's Positive Dialectic, S. 1.
77 Ebd., S. 22.
78 Vgl. ebd., S. 21.
79 Vgl. Mörchen, »Macht und Herrschaft im Denken von Heidegger und Adorno«, S. 158.

Entzauberung der Welt«, wie Adorno im Anschluss an Max Weber diagnostiziert, schaffe mit dem Geheimnis auch jede Aussicht darauf ab, was rationalem Denken unerreichbar sei zu erfahren, wie er kritisch hinsichtlich Francis Bacon anmerkt: »Es soll kein Geheimnis geben, aber auch nicht den Wunsch seiner Offenbarung.«[80] Während Macht und Erkenntnis bereits bei Bacon Adornos Lesart zufolge »synonym«[81] seien, müsste sich wahre Erkenntnis dagegen von Angst befreien und einerseits der Pluralität, andererseits der Individualität der Erscheinungen gerecht werden. Gerade die Fähigkeit, Besonderheit wahrzunehmen, sei jedoch dem auf Einheit und Besitz ausgerichteten Denken der Aufklärung verloren gegangen.[82]

Peter Osborne hat erläutert, dass Adornos philosophisches Projekt einerseits Kritik am idealistischen Einheitsdenken darstellt, andererseits aber auch auf ein emphatisches Wahrheitskonzept abzielt, das die Selbstpräsentation des Ganzen als des Aktuellen aus dem Kontext idealistischer Ontologie befreie. Auf diese Weise setze er einerseits Walter Benjamins, aber auch Marx' gesellschaftskritische Perspektive fort.[83] Im Sinne des in der Aufklärung enthaltenen Anspruchs, dem Mythos mit Wahrheit zu begegnen, sollte Erkenntnis fähig sein, über die Gegebenheiten hinauszudenken. Wahrheit konzipiert Adorno dabei als eine gesellschaftskritische Kategorie: als das, was anders wäre als der Status quo. Dieser Wahrheitsbegriff, der die Basis für die Kritik am begrifflichen Denken in der *Negativen Dialektik* bildet, richtet sich gegen den auf Erfassen der Tatsachen ausgerichteten, in der Moderne vorherrschenden Wahrheitsbegriff. Dieser bestätige die Weltordnung in ihrer derzeitigen Verfassung und trage somit wesentlich zum Erhalt des Status quo bei, statt das Machtstreben und die mit ihm verbundenen Ungerechtigkeiten zu erkennen und zu kritisieren.[84] Mit dieser Kritik knüpft Adorno auch an seine Auseinandersetzung mit Husserl und der

[80] Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 21.
[81] Ebd., S. 20.
[82] Vgl. ebd., S. 26.
[83] Vgl. Osborne, »Adorno and the Metaphysics of Modernism«.
[84] Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 44: »Das Tatsächliche behält recht, die Erkenntnis beschränkt sich auf seine Wiederholung, der Gedanke macht sich zur bloßen Tautologie. Je mehr die Denkmaschinerie das Seiende sich unterwirft, umso blinder bescheidet sie sich bei dessen Reproduktion; Damit schlägt Aufklärung in die Mythologie zurück, der sie nie zu entrinnen wusste. Denn die Mythologie hatte in ihren Gestalten die Essenz des Bestehenden: Kreislauf, Schicksal, Herrschaft der Welt als die Wahrheit zurückgespiegelt und der Hoffnung entsagt.«

Phänomenologie an, deren von Zeitlosigkeit und Abstraktion geprägten Wahrheitsbegriff er mit Hilfe von Dialektik zu widerlegen intendierte.[85]

Durch die Verstrickung der Rationalität in Herrschaft, durch Teilhabe des Denkens an der Macht und am kapitalistischen System, werde Adornos Auffassung nach Erkenntnis in der modernen Welt letztlich unmöglich, selbst der Gedanke bleibe in der Wiederholung des Gleichen befangen. Die vom Positivismus diktierte Immanenz mache Transzendenz und damit jede Hoffnung auf Veränderung zunichte: »In der Prägnanz des mythischen Bildes wie in der Klarheit der wissenschaftlichen Formel wird die Ewigkeit des Tatsächlichen bestätigt und das bloße Dasein als der Sinn ausgesprochen, den es versperrt.«[86] Ebenso wie materielle Versorgung keine Freiheit bringe, sei mit Wissen, das bloß der Information diene und zum Konsumgut degradiert werde, keine kritische Kraft verbunden, sondern Zersetzung des Geistes zum bloßen Kulturgut.[87]

Wie Hauke Brunkhorst gezeigt hat, modifiziert Adorno mit seiner Kritik der instrumentellen Vernunft, die die Basis seiner Ästhetik darstellt, auch den Versöhnungsgedanken: »Adorno rejects the claims for a reconciliation that already has taken place in history […]. Adorno also consistently destroys utopian hopes for a final reconciliation […]. The ›non-identical‹ cannot and should not be covered by concepts and reconciled with instrumental reason, neither in this nor in another society.«[88] Deshalb ist es für ihn von entscheidender Wichtigkeit, dass das Denken der Kunst und nicht der Theorie folge.

1.5 Dominanz des kognitiven Diskurses

Lyotards Auseinandersetzung mit dem postmodernen Wissen ist für die Analyse seiner Beziehung zu Adorno in zweifacher Weise auf-

---

[85] Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, S. 25: »Die Invarianz des Begriffs, die nicht wäre ohne das Absehen von der zeitlichen Bestimmtheit des unter jenem Befaßten, wird verwechselt mit der Unveränderlichkeit des Seins an sich.« Tautologie ist ein weiterer zentraler Kritikpunkt, den Adorno wie in der *Dialektik der Aufklärung* auch gegen Husserls Erkenntnistheorie ins Feld führt.

[86] Ebd.

[87] Ebd., S. 14 f.: »Die Flut präziser Information und gestriegelten Amüsements witzigt und verdummt die Menschen zugleich.«

[88] Brunkhorst, *Adorno and Critical Theory*, S. 131.

schlussreich: Erstens zeigen sich Parallelen zu Adornos Rationalitätskritik; zweitens wird deutlich, dass sich seine Distanzierung von der Frankfurter Schule primär auf Habermas bezieht, weniger auf Adorno.[89] In *La condition postmoderne* ist Lyotards kritischer Blick auf die Rolle des Wissens in der spätkapitalistischen Gesellschaft gerichtet. Adressiert Adorno seine Kritik am traditionellen Denken vorrangig an die Philosophie, gilt Lyotards Augenmerk im Besonderen der Rolle von Wissenschaft und Universität – einerseits, um dem Auftraggeber gerecht zu werden, andererseits, um den eigenen Standpunkt zu überdenken. In dieser Hinsicht bildet das Buch die Basis für Überlegungen, wie sie in *Le tombeau de l'intellectuel* dargelegt sind, und stellt damit einen wichtigen Punkt in Lyotards Entwicklung vom militanten Philosophen zum kritischen Denker dar.[90] In *La condition postmoderne* legt Lyotard zwei grundsätzliche Kritikpunkte am Wissen dar: Erstens stellt sich vor dem Hintergrund seiner Analyse des Kapitalismus die Frage nach der Funktion des Wissens in der Gesellschaft neu; zweitens kritisiert er die ungerechtfertigte Dominanz einer Wissensform über alle anderen, wodurch die Frage nach der Funktion des Wissens eine ethische Grundierung erhält. Francis Guibal hat in diesem Zusammenhang von zwei Gegnern Lyotards gesprochen: dem äußeren, dem ökonomischen, und dem inneren, dem akademischen Diskurs.[91] Die Veränderung der Rolle des Wissens habe zudem Auswirkungen auf die Qualität des Wissens selbst. Durch vermehrte Technifizierung werde es zunehmend normiert:

> In dieser allgemeinen Transformation bleibt die Natur des Wissens nicht unbehelligt. Es kann die neuen Kanäle nur dann passieren und einsatzfähig gemacht werden, wenn die Erkenntnis in Informationsquantitäten übersetzt werden kann. Man kann daher die Prognose stellen, daß all das, was vom überkommenen Wissen nicht in dieser Weise übersetzbar ist, vernachlässigt werden wird, und daß die Orientierung dieser neuen Untersuchungen sich der Bedingung der Übersetzbarkeit etwaiger Ergebnisse in die Maschinensprache unterordnen wird.[92]

Lyotards Auffassung, dass in der Informationsgesellschaft Wissen in Form von Information ebenso zur Ware werde wie alle anderen Kon-

---

[89] Siehe dazu auch Steuerman, *The Bounds of Reason*.
[90] Siehe dazu auch Sejten, »Politique négative«.
[91] Vgl. Guibal, »Penser avec Jean-François Lyotard«.
[92] Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 23.

sumgüter, macht seine Nähe zur Position der zweiten Generation der Frankfurter Schule deutlich.[93] Zunehmende Abstraktion und damit Entfremdung kennzeichnet seiner Auffassung nach den Umgang mit dem Wissen.

Einige positive Hinweise auf Habermas in *La condition postmoderne* lassen erkennen, dass Lyotard die gesellschaftskritische Sichtweise der Frankfurter Schule in grundlegenden Zügen teilt, er jedoch davon überzeugt ist, dass der Lösungsweg anders konzipiert werden müsse als auf Basis eines Konsens-Modells. Der Grund für diese Differenz zwischen den beiden Philosophen liegt in Lyotards kritischer Sichtweise des Wissens, aus der die divergierende Beurteilung des Potentials von Kommunikationsprozessen resultiert. Setzt Habermas auf die Strategie des kommunikativen Handelns mit dem Ziel des Konsenses, ist ein solcher Lyotard zufolge in vielen Fällen einfach unmöglich.[94] Wissen sei in der postindustriellen Gesellschaft keine autonome Sphäre im Sinne Humboldts mehr, sondern zur Ware geworden, sein Besitz also eine Machtfrage, in der sich eine öffentlich-politische wie auch eine individuelle Komponente verbinden. Wie sich die Macht der Staaten zukünftig immer mehr aufgrund ihres Zugangs zu Information und Wissen definiere,[95] teile die Organisation des Wissens die Menschen in Entscheidungsträger, die über das Wissen verfügen können, und in bloße Wissensbeschaffer.[96] Dieser Zustand des Wissens zeige, dass die Entwicklung des Kapitalismus zu einem irrationalen Kulminationspunkt geführt habe: Nicht Wissensdrang als Wert an sich, sondern die Lust an der Bereicherung treibe die technische und wirtschaftliche Entwicklung an.[97] Vom Kriterium der Effizienz dirigiert und dominiert, werde die Frage nach Wahrheit in der Informationsgesellschaft zunehmend problematisch. Wer an der Macht ist, besitze die Mittel und die Technik der Beweisführung und damit auch die Macht, die Wahrheit auf seine Seite zu bringen. Die Frage nach Entscheidungskriterien stelle sich daher dringlicher als je zuvor.[98] Die Frage der Wahrheit, die Lyotard hier in Zusammenhang mit der Verdrängung bestimmter Wissensformen anspricht, ist aus seiner Sicht eine eminent politische, herrsche doch seit

93 Vgl. Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 14.
94 Siehe dazu auch Reese-Schäfer, *Lyotard zur Einführung*, S. 108 f.
95 Vgl. Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 15.
96 Vgl. ebd., S. 17.
97 Vgl. ebd., S. 74.
98 Vgl. ebd., S. 20.

Platon die Vermischung von Macht und Legitimation des Wissens vor. Die unterschiedliche Natur der Frage nach Gerechtigkeit und Wahrheit werde in der politischen Praxis ignoriert.

In seiner Analyse des postmodernen Wissens verbindet Lyotard marxistisch grundierte anti-kapitalistische Überzeugungen mit einer von Wittgensteins Sprachspieldenken inspirierten Sprachauffassung.[99] Angesichts der steigenden Macht des Systems werde im Kapitalismus die Ignoranz der Inkommensurabilität zwischen den einzelnen Sprachspielen, die Ignoranz der mit der Forderung nach Übersetzbarkeit verbundenen Problematik zu einem gesamtgesellschaftlichen Problem. Die Forderung, operationell zu sein oder zu verschwinden, die Lyotard als Terror bezeichnet, bedrohe alle mit dem Effizienzkriterium inkommensurablen Sprach- und Lebensformen in ihrer Existenz:

> Die Entscheidungsträger versuchen dennoch, diese Wolken des Gesellschaftlichen mittels Input-Output-Matrizen im Gefolge einer Logik zu verwalten, die die Kommensurabilität der Elemente und die Determinierbarkeit des Ganzen impliziert. Unser Leben wird durch diese Entscheidungsträger der Vermehrung der Macht geweiht. Ihre Legitimation hinsichtlich sozialer Gerechtigkeit wie wissenschaftlicher Wahrheit wäre die Optimierung der Leistungen des Systems, seine Effizienz. Die Anwendung dieses Kriteriums auf alle unsere Spiele geht nicht ohne Schrecken vor sich, weich oder hart: Wirkt mit, seid kommensurabel, oder verschwindet![100]

An diesem Punkt mündet Lyotards Kritik des Wissens in seine Totalitarismuskritik. Unterdrückung der Inkommensurabilität führe letztendlich zum gewaltsamen Zum-Schweigen-Bringen der Gegenposition.[101] Die Dominanz des wissenschaftlichen Wissens greift, wie Lyotard erklärt, auch seine Qualität an. Da das wissenschaftliche Wissen als einzige Wissensform dem kapitalistischen System einverleibt werde, um dessen Erhalt zu garantieren, entfremde es sich von den Menschen, von den Anliegen der Gesellschaft. Getrennt vom sozialen Kontext werde es unverständlich und ungeeignet, auf soziale Probleme zu reagieren.[102]

---

[99] Siehe dazu auch Reese-Schäfer, *Lyotard zur Einführung*, S. 26.

[100] Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 15.

[101] Vgl. Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 76.

[102] Vgl. ebd., S. 46. Um sich vom Marxismus abzusetzen, dessen religiöse Entfremdungskategorie seiner Ansicht nach nicht mehr den aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen gerecht werde, betont Lyotard, dass Entfremdung in diesem Kontext nicht als religiöse, sondern als rein gesellschaftsimmanente Kategorie zu verstehen sei. Vgl.

Komplementär zur Analyse des zunehmenden Verfalls des Wissens in der Moderne entwickelt Lyotard die Idee des postmodernen Wissens. Dieses zeichnet sich seiner Definition nach durch Vielfalt und Kreativität aus und korrespondiert mit der Vorstellung einer systemsprengenden narrativen Vielfalt. Diese ist als instabil und radikal individuell gedacht. Da ihre Übersetzbar- und Normierbarkeit begrenzt ist, kann sie als Gegenmodell zum Funktionalismus der dem System kompatiblen modernen Wissenschaften dienen. Allerdings ist hier zu betonten, dass Lyotard keineswegs wissenschaftsfeindlich eingestellt ist. Denn die Bestätigung seiner These, die Natur des Wissens sei prinzipiell nicht homogen, findet er in der Wissenschaft selbst. Wie Kunst sei auch diese auf das Neue und Unbekannte gerichtet.[103] Es gelte jedoch, in angemessener Weise auf die postmoderne Vielfalt zu reagieren, nämlich in Offenheit und nicht mit Unterdrückung und Terror. Voraussetzung dafür sei zu erkennen, dass der Vorrang einer Wissensform unbegründet und unbegründbar sei. Seine Idee der Paralogie, der Gleichrangigkeit unterschiedlicher Wissensformen, die hierarchische Ordnung ersetzt, fußt auf der Überzeugung, dass in verschiedenen Wissensgebieten unterschiedliche Kriterien Anwendung finden und diese nicht beliebig vertauscht werden können:

Erstens macht die Parallelisierung der Wissenschaft zum nichtwissenschaftlichen (narrativen) Wissen verstehen, zumindest fühlen, daß die Existenz der ersteren nicht mehr und nicht weniger Notwendigkeit besitzt als die der zweiten. […] Ausgehend vom Wissenschaftlichen könnte man also weder die Existenz noch den Wert des Narrativen beurteilen und umgekehrt, denn die relevanten Kriterien sind hier und dort nicht dieselben.[104]

Die Potentiale des narrativen Wissens führt Lyotard gegen den Vorrang des wissenschaftlichen Diskurses ins Feld. Denn gerade hinsichtlich der Offenheit gegenüber der Vielfalt biete die narrative Wissensform Perspektiven, die das wissenschaftlichen Kriterien entsprechende Wissen nicht bieten könne.[105] In einer radikalen Multiplikation der Sprachspiele, deren Dynamik sich dem systemerhaltenden Funktionalitätsdenken widersetzt, sieht Lyotard einen Ausweg aus dem Wiederholungszwang

Jean-François Lyotard, »Notes sur le Retour et le Capital«, in: Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris: Éditions Galilée, 1994, S. 215–227, S. 220.

[103] Vgl. Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 97.

[104] Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 83 f.

[105] Vgl. Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 39.

des Systems. Lyotards Ziel ist nicht, Geschichte als legitimierende Erzählung zu entwerfen, sondern im Gegenteil die Destabilisierung bestehender Institutionen durch Etablierung einer Vielfalt von Geschichten ohne Telos, Geschichten à la Nietzsche. Damit sucht er die in *Economie libidinale* entwickelte Vorstellung eines freien Fließens der Energie zu realisieren, die nicht Wiederholung, sondern Singularität und Pluralität zum Ziel hat. Mit der Forderung nach Pluralisierung ist die nach Demokratisierung des Wissens verbunden: Wissen solle als Entscheidungshilfe dienen statt als Mittel, um Macht auszuüben. Um dem Machtanspruch Einzelner entgegenzutreten, sei ein freier Zugang zum Wissen für alle zu gewährleisten.[106]

Im Gegensatz zu Habermas' Anliegen, eine Politik des Konsenses zu verwirklichen, zielt Lyotard auf Akzeptanz des Unkompatiblen ab, wobei er Unrecht im Blick hat, das in keinerlei Form kompensiert werden kann. »Eine Errungenschaft von unermesslicher Bedeutung« wäre es für die politische Kultur und die Demokratie, wenn auch dieses, in Form des Widerstreits, an der öffentlichen Debatte teilhaben könnte, schreibt dazu Gérard Raulet.[107] Dennoch ist die Zielsetzung beider insofern vergleichbar, als sie einen Weg suchen, auf die Vielfalt postmoderner Positionen adäquat zu reagieren. Konsens ist für Lyotard jedoch immer nur lokal begrenzt, individuell innerhalb der einzelnen Sprachspiele möglich.[108] Mit dieser Fokussierung des Besonderen steht er Adorno näher als Habermas.

1.6 Das Scheitern der Aufklärung

Lyotard wird mitunter als Anti-Aufklärer angesehen und damit in starken Kontrast zu Adorno gebracht.[109] Diese Position ist allerdings zu differenzieren. Mündet auch seine Kritik an der Dominanz des wissenschaftlich-kapitalistischen Sprachspiels in eine scharfe Kritik an der

[106] Vgl. ebd., S. 107 f.

[107] Gérard Raulet, »Konsens oder Dissens? Welches Modell für die globale Kommunikation?«, in: Dietmar Köveker (Hg.), *Im Widerstreit der Diskurse. Jean-François Lyotard und die Idee der Verständigung im Zeitalter globaler Kommunikation*, Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag, 2004, S. 223–224.

[108] Vgl. Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 107.

[109] Siehe dazu u. a. van Reijen, Veerman, »Die Aufklärung, das Erhabene, Philosophie, Ästhetik«, S. 122.

Aufklärung, ist seine Position dennoch keineswegs anti-aufklärerisch, sondern zielt vielmehr auf eine Revision dessen ab, was Aufklärung in der Moderne war. In ihrer bisherigen Form interpretiert Lyotard sie in *La condition postmoderne* als Versuch, alle dem wissenschaftlichen Sprachspiel inkommensurablen Wissensarten dessen Validitätskriterien zu unterwerfen:

Der Wissenschaftler fragt nach der Gültigkeit narrativer Aussagen und stellt fest, daß sie niemals der Argumentation und dem Beweis unterworfen sind. Er ordnet sie einer anderen Mentalität zu: Wild, primitiv, unterentwickelt, rückständig, verwirrt, aus Meinungen bestehend, Gewohnheiten, Autorität, Vorurteilen, Unwissenheit und Ideologien. Die Erzählungen sind Fabeln, Mythen, Legenden, gut für Frauen und Kinder. Im besten Fall wird man versuchen, Licht in diesen Obskurantismus zu bringen, zu zivilisieren, auszubilden und zu entwickeln.[110]

Der Dominanz des wissenschaftlichen Wissens, die eine Radikalisierung der Probleme des Individuums in der Moderne bewirke, stellt er als Korrektiv das narrative Wissen gegenüber, wobei Gleichrangigkeit und Austauschbarkeit der verschiedenen Positionen im Diskurs – Wechsel von verschiedenen Sprechern sowie Rollentausch von Sprecher und Zuhörer – die entscheidenden Aspekte sind, die das narrative Wissen im Unterschied zum wissenschaftlichen prägen.[111] Lyotards Differenzierung zwischen Narration und wissenschaftlichem Wissen korrespondiert mit der zunehmenden Profilierung seines Differenzdenkens und stellt eine komplexere Beziehung dar als bloße Opposition.

Die Vermischung der verschiedenen inkommensurablen Wissensarten in der Moderne resultiert seiner Ansicht nach auch daraus, dass, da die Wissenschaft selbst eine Legitimation benötige, sie seit der Antike zu ihrer eigenen Legitimation auf Narration zurückgreife. Diese Legitimation durch Narration sieht Lyotard als Spezifikum der Moderne und als die ihrem Scheitern zugrunde liegende Problematik an: dass der wissenschaftliche Diskurs Narration zugleich delegitimiere und aufwerte, weil er die große Erzählung zur Legitimation seiner eigenen Machtansprüche benötige:

Tatsache ist, daß der platonische Diskurs, der die Wissenschaft inauguriert, nicht wissenschaftlich ist, und zwar insoweit er sie zu legitimieren beabsichtigt. Das wissenschaftliche Wissen kann weder wissen noch wissen machen,

110 Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 85.
111 Vgl. Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 18 f.

daß es das wahre Wissen ist, ohne auf das andere Wissen – die Erzählung – zurückzugreifen, das ihm das Nicht-Wissen ist; andernfalls ist es gezwungen, sich selbst vorauszusetzen, und verfällt so in das, was es verwirft, die Petitio principii, das Vorurteil. Aber verfällt es ihm nicht auch, indem es sich durch die Erzählung autorisieren läßt?[112]

Die Legitimationsfrage wird von Lyotard als das Dispositiv gedeutet, an dem die Moderne schließlich scheitert, insofern als die Forderung nach Wissenschaftlichkeit zur Delegitimation ihrer eigenen Legitimation, zum Ende der großen Erzählungen führt. Das Scheitern der Moderne[113] entspreche einer Transformation der legitimierenden bzw. regulativen Instanz nach dem Ende von Idealismus und Humanismus in der Informationsgesellschaft: vom narrativen Diskurs der Aufklärung zum Diskurs des Kapitalismus, der ein reiner Machtdiskurs sei. Statt Wahrheit werde Effizienz das leitende Kriterium.[114] Lyotards Analyse der Situation des Wissens in der Postmoderne kommt zum Schluss, dass das kapitalistische System sich auch die Aufklärung und deren Streben nach Erkenntnis einverleibe.[115] Der Fortschritt der Wissenschaften und der Technik bringe keinen Fortschritt an Humanität, sondern diene der abstrakten Akkumulation des Wissens. Der der Aufklärung inhärente totalitäre Zug charakterisiere ihr Endstadium. Trotz aller Unterschiede ist diese Diagnose der von Adorno und Horkheimer keineswegs unähnlich. Wie Lyotard darlegt, münde das Streben danach, alles zu wissen und alles zu haben, nach absoluter Freiheit und vollständiger Emanzipation, letztlich in Einsamkeit und den Verlust des Anderen.[116]

Sowohl Adorno als auch Lyotard zielen letztlich auf Kritik an Totalitätsbestrebungen, wie sie im Denken der Aufklärung ihrer Kritik zufolge enthalten seien. Beide beschäftigen sich mit der Problematik

[112] Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 90 f.
[113] Dieses Scheitern ist Lyotard zufolge auch an der traumatischen Geschichte des 20. Jahrhunderts abzulesen. Als Beispiele führt er Auschwitz, Berlin 1953, Budapest 1956, Tschechoslowakei 1968, Polen 1980 und den Pariser Mai 1968 an. Vgl. Lyotard, »Missive sur l'histoire universelle«, S. 53.
[114] Vgl. Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 75 f.
[115] Vgl. ebd., S. 79 f.
[116] Lyotard, »Avis de déluge«, S. 15: »On veut tout, on ›libère‹ tout, les symboles se fanent, monte l'angoisse. […] En racontant l'histoire du Big Bang, la grande Monade terrienne croit expliquer, en profane et rationnellement, d'où elle vient. Elle symptomatise plutôt son destin de divine suffisance. Elle confesse l'effroi du tout-puissant: absolu, absolument seul, poussé à n'importe quoi, sans Autre.«

von Emanzipation.[117] Lyotard bringt Emanzipation mit der Vielfalt des postmodernen Wissens in Verbindung. Insofern als er versucht, all das einzubeziehen, was nicht erhellt und nicht auf einen Konsens zurückgeführt werden kann, steht er dem Gedanken einer Selbstkritik der Aufklärung im Sinne Adornos nahe. Gérard Raulet hat in diesem Sinn von einem »vergessenen Moment echter Aufklärung« gesprochen, das sich »in Lyotards Respekt vor dem Unverfügbaren« wiederfinde.[118]

Die Frage nach der Legitimation einzelner Wissensformen versucht Lyotard angesichts der Vielfalt des postmodernen Wissens anders als in der Moderne zu beantworten: Statt Effizienz soll Differenz in der postmodernen Welt der Legitimation des Wissens dienen, Paralogie die große Erzählung ersetzen. Basis ist der an Wittgenstein anknüpfende Gedanke, dass Sprache als von variablen Regeln gestaltetes, von der Lebenspraxis untrennbares Spiel vorzustellen sei.[119] Vor diesem Hintergrund versteht Lyotard Wettstreit als lustvolle Aktivität des Erfindens neuer Spielzüge.[120] Eine Kultur wettstreitenden Erzählens findet Lyotard bereits in der Wissenschaft vor.[121] Schon allein durch seine Existenz widerspreche die Vielfalt des postmodernen Wissens und seiner Sprachspiele, wie sie in der Wissenschaft selbst zu beobachten sei, dem Dominanzanspruch eines Diskurses und beinhalte daher bereits die Möglichkeit einer Veränderung des gesamten Wertesystems. Zerstört Lyotard hier auch die Einheit der Vernunft, bleibt dennoch, wie Olivier Dekens aufgezeigt hat,[122] ihre Universalität gewahrt. Zugleich erfährt sie eine Ausweitung, da auf Gerechtigkeit, Schönheit und Glück ausgerichtete Wissensformen, also traditionell der Ethik und der Ästhetik

---

117 Zum Verständnis von Emanzipation und Aufklärung bei Lyotard siehe auch Raulet, »Konsens oder Dissens? Welches Modell für die globale Kommunikation?«. Das Verhältnis beider Konzepte erscheint in der trotzdem sehr lesenswerten Darstellung unklar: Während der Autor den Gedanken der Emanzipation aufgegeben sieht, ortet er dennoch ein »Moment echter Aufklärung« bei Lyotard. Diesem Widerspruch begegnet die vorliegende Lesart mit dem Hinweis auf die Korrektur des Emanzipationsbegriffs bei Lyotard, die nicht mit einer Aufgabe gleichzusetzen ist. Siehe dazu auch Lyotard, »La mainmise«.

118 Raulet, »Konsens oder Dissens?«, S. 248. Auch Gérald Sfez sieht Lyotards Denken der Differenz als Fortführung der Aufklärung an. Vgl. Sfez, *Jean-François Lyotard, la faculté d'une phrase*, S. 112.

119 Siehe dazu auch Gualandi, *Lyotard*, S. 63–69.

120 Vgl. Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 23.

121 Vgl. ebd., S. 97.

122 Vgl. Olivier Dekens, Lyotard et la philosophie (du) politique, Paris 2000, S. 16.

zugehörige Bereiche, gegenüber dem auf empirisch überprüfbare Wahrheit ausgerichteten Wissen eine Aufwertung erfahren:

> Aber weit entfernt, daß unter dem Terminus des Wissens einzig eine Menge von denotativen Aussagen verstanden würde, zählen ebenso die Ideen vom Machen-Können *(savoir-faire)*, Leben-Können *(savoir-vivre)*, Hören-Können *(savoir-écouter)* usw. dazu. Es handelt sich also um eine Kompetenz, die über die Bestimmung und Anwendung des einzigen Wahrheitskriteriums hinausgeht und sich auf jene der Kriterien von Effizienz (technische Qualifikation), Gerechtigkeit und/oder Glück (ethische Weisheit), klanglicher und chromatischer Schönheit (auditive und visuelle Sensibilität) usw. ausdehnt.[123]

Nicht nur der Ausgangspunkt, Lyotards Kritik am kapitalistischen Gesellschaftssystem und am Denken der Aufklärung, verdeutlicht, dass er Kritik im Sinne Adornos übt, sondern auch seine Fokussierung auf die Bereiche Ethik und Ästhetik.[124] Lyotard zufolge kann alles, was den Tendenzen zur totalitären Vereinheitlichung widerspricht, zum Ausgangspunkt des Widerstandes gegen totalitäres Denken werden. Insofern als er, wie Adorno, im Inneren des Systems selbst ansetzt, um Veränderungsmöglichkeiten in den Blick zu bekommen, betreibt er wie dieser »immanente Kritik«.[125]

Ein Unterschied zu Adornos kritischer Position besteht in der divergierenden Programmatik. Lyotard versucht, jegliche Negativität hinter sich zu lassen und der nihilistisch-pessimistischen des Fin de Siècle eine bewusst positive Haltung entgegenzusetzen: Statt Kritik und Negation erhebt er Affirmation zu seinem Programm, das er damit von der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts absetzen will. Allerdings ist zu betonen, dass diese Positionierung mit keiner direkten Auseinandersetzung mit Adorno verbunden ist, sondern auf einer pauscha-

---

[123] Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 64 f.

[124] Siehe dazu auch Früchtl, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*, Wendel, *Jean-François Lyotard, Aisthetisches Ethos*, sowie Welsch, *Ästhetisches Denken*.

[125] Die Intention, totalitäre Tendenzen in Politik wie im Denken zu bekämpfen, prägt bei beiden Autoren bereits ihre Auseinandersetzung mit der Phänomenologie. Dass in dieser totalitätskritischen Ausrichtung eine grundlegende Parallele zwischen den beiden Autoren besteht, wird jedoch zunächst verdeckt von ihrer divergierenden Einschätzung Husserls. Fungiert dieser für Lyotard als wegweisend, weil er – Lyotards an Merleau-Ponty anknüpfender Sichtweise zufolge – die Verbindung von Subjekt und Welt als unauflöslich erkannt habe, dient er Adorno als Angriffspunkt, weil seine philosophische Methode vom Allmachtsanspruch des Subjekts geprägt sei. Siehe dazu u. a. Lyotard, *La phénoménologie*, S. 130, sowie Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, S. 22. Zu Adornos methodischem Leitbegriff der immanenten Kritik siehe auch ebd. S. 14.

len Einschätzung der Wiener Moderne basiert, als deren Vertreter er unter anderen Hofmannsthal und Schönberg nennt:

Dies ist der Pessimismus, der die Generation der Jahrhundertwende in Wien genährt hat: die Künstler Musil, Kraus, Hofmannsthal, Loos, Schönberg, Broch, aber auch die Philosophen Mach und Wittgenstein. Sie haben ohne Zweifel das Bewußtsein wie die theoretische und künstlerische Verantwortung der Delegitimierung so weit wie möglich ausgedehnt. Man kann heute sagen, daß diese Trauerarbeit abgeschlossen ist. Sie muß nicht wieder begonnen werden.[126]

Der Kampf gegen Nihilismus und Pessimismus prägt auch die Entwicklung von Lyotards Denken. Folgt man Anne Elisabeth Sejten, ist bereits *Economie libidinale* als Kritik an Nihilismus und Skeptizismus zu verstehen.[127] In *La condition postmoderne* ist, nachdem die Moderne die notwendige und unvermeidliche Delegitimation der großen Erzählung vollendet hat, bei der Suche nach einer neuartigen Form von Legitimation »Intensität« eine Kategorie, die Lyotard für nötig hält, um der totalitären Kraft des Systems standhalten, sie auflösen und die daraus resultierende Pluralität positiv annehmen zu können.[128] Zu betonen ist, dass Lyotards Vorstellung von Affirmation keineswegs eine Bejahung der kapitalistischen Welt beinhaltet. Die postmoderne Haltung registriert sehr wohl das im Zuge der Delegitimationsprozesse Verlorene, steht jedoch Trauer genauso wie falscher Legitimation ablehnend gegenüber.[129] Im Zuge des Neudenkens von Legitimation jenseits von großer Erzählung und dominierendem wissenschaftlichen Paradigma wird Postmoderne als Revision gedacht, die sich angesichts der historischen Veränderungen des 20. Jahrhunderts aus Lyotards Sicht für die Politik beinahe zwingend darstellt:

Die Veränderung der Natur des Wissens kann also auf die etablierten öffentlichen Gewalten solcherart zurückwirken, daß sie diese nötigt, ihre rechtlichen und faktischen Beziehungen zu den großen Unternehmungen und, allgemeiner, zur bürgerlichen Gesellschaft erneut zu überdenken. Die Wiedereröffnung des Weltmarktes, die Wiederaufnahme einer sehr lebhaften ökonomischen Konkurrenz, das Schwinden der ausschließlichen Hegemonie des amerikanischen Kapitalismus, der Niedergang der sozialistischen Alternative,

[126] Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 121 f.
[127] Siehe dazu auch Sejten, »Politique négative«.
[128] Vgl. Lyotard, »Capitalisme énergumène«, S. 53.
[129] Vgl. Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 47.

die wahrscheinliche Öffnung des chinesischen Marktes für den Handel und noch einige andere Faktoren haben schon zu Ende der siebziger Jahre die Staaten zu einer ernsthaften Revision der Rolle gedrängt, die sie sich seit den dreißiger Jahren zu spielen angewöhnt hatten und die in der Förderung, Leitung, eigentlich der Planung der Investitionen bestand.[130]

Die Opposition zum Positivismus bildet eine weitere Parallele zwischen den Positionen Adornos und Lyotards, die in der Forschung bereits Erwähnung fand,[131] allerdings auch oft übersehen wird, weil man Lyotard vorschnell eines »fröhlichen Positivismus' Nietzscheanischer Bejahung« bezichtigt.[132] Der Entwurf des postmodernen Weges distanziert sich jedoch, ähnlich wie Adornos Denken, von Positivismus und metaphysischem Denken gleichermaßen. Die Konzeption der radikalen Veränderung, die Lyotard propagiert, leitet sich aus dem libidinösen Gesellschaftsmodell ab, wobei die von Freud inspirierte Vorstellung des Triebsystems entscheidend ist. Zu betonen ist, dass dabei auch eine Distanzierung von Freud stattfindet, wie sie bereits aus der *Economie libidinale* hervorgeht. Während Psychoanalyse der Sinnsuche verpflichtet sei, geht es Lyotard um Auflösung von Sinnsetzungen und -konstruktionen. Mit dem »Todestrieb« erfährt ein Zentralterminus Freuds eine individuelle und neue Interpretation.

Wie er bereits in *Des dispositifs pulsionnels* ausführte, deutet er ihn als positive Kraft, die der Auflösung von Einheit zugunsten von Pluralität diene.[133] Pluralität ist dynamisch gedacht. Das Bild, das er in der *Economie libidinale* entwirft, ist das eines »rotierenden Balkens«, der Stabilität verhindere.[134] Die mit dem Todestrieb assoziierte Affirmation des Singulären durch Zerstörung von Totalität[135] wird zu einem der zentralen Gedanken Lyotards. Während der Tausch des Kapitals auf dem Gleichheitsprinzip beruhe und daher das System die Wiederkehr des Gleichen bevorzuge, führe der Todestrieb zu tiefgreifender Veränderung und nachhaltiger Verwandlung.[136] Die zur Veränderung notwendige affirmative Kraft ist Lyotard zufolge die Energie des Systems selbst. Sie müsse allerdings in einem neuen Sinne gebraucht und

---

[130] Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 28.
[131] Siehe dazu auch Schanz, »Un nomade aux sources philosophiques«.
[132] Siehe dazu auch Raulet, »Konsens oder Dissens?«.
[133] Vgl. Lyotard, »Notes sur le Retour et le Capital«, S. 221.
[134] Vgl. Lyotard, *Economie libidinale*, S. 24 f.
[135] Vgl. ebd., S. 225.
[136] Vgl. ebd., S. 220.

gegen die dem System ebenfalls immanenten, nihilistischen, erhaltenden und Erneuerung verhindernden Kräfte eingesetzt werden. In diesem Zusammenhang ist auch Nietzsche für Lyotard ein durchgehend wichtiger Anknüpfungspunkt.[137] Postmodern ist für Lyotard eine Haltung, die Melancholie aushält und nihilistischer Nivellierung des Individuellen und der Vielfalt mit Stärke und Optimismus begegnet. Insofern als sie auf einer kritischen Revision der totalitären Züge der Aufklärung basiert, kann sie auch als deren Fortführung unter geänderten Vorzeichen verstanden werden. Die Nähe zu Adorno, die aus dieser Position ersichtlich wird, wird auch dadurch unterstrichen, dass Affirmation für Lyotard keine simple Gegebenheit darstellt, sondern mit einem lebenslangen Ringen verbunden ist, das auch den existenzbejahenden Charakter seiner Ästhetik des Ereignisses[138] prägt.[139] Die Unvereinbarkeit von Affirmation und Kritik erscheint aufgehoben.

Perspektiven der Kritik

1.7 Theorie als kritische Analyse der Kultur

Bei der Beurteilung des Verhältnisses von Lyotard zu Adorno kommt der Frage der Kritik eine Schlüsselstellung zu. Häufig wird davon ausgegangen, dass Adornos Ästhetik ausschließlich einer negativen Perspektive folge: »For Adorno, a truly radical work of art in our reified society is negative […]. In religious terms, the world is evil and sinful and thus, any art that would make us comfortable in our fallen world … would quasi be a moral failing«, halten etwa Gibson und Rubin in Hinblick auf Adornos Hegelrezeption fest.[140] Diese Sichtweise begünstigt eine rigorose Trennung von Moderne und Postmoderne, die allerdings einem detaillierteren Vergleich von Lyotard und Adorno nicht standhält. Was Adorno betrifft, darf trotz der unbestreitbar negativen Programmatik seiner Ästhetik und der pessimistischen Sichtweise der gesellschaftlichen Entwicklung nicht übersehen werden, dass bereits der

[137] Vgl. ebd., S. 22.
[138] Siehe dazu auch Mersch, »Das Entgegenkommende und das Verspätete«.
[139] Darauf wies auch Jacob Rogozinski hin. Rogozinski, »Lyotard: Le différend, la présence«, S. 72.
[140] Gibson, Rubin, »Adorno and the Autonomous Intellectual«, S. 20.

Konzeption der *Dialektik der Aufklärung* die Auffassung zugrunde liegt, dass der Aufklärung die Macht zu ihrer eigenen Überwindung innewohne.[141] Peter Osborne hat von einer Adornos Konzeption innewohnenden Dynamik gesprochen, die die Perspektive einer unhintergehbaren Verfallsgeschichte konterkariert.[142] Adorno und Horkheimer wollen einen positiven Begriff von Aufklärung vorbereiten, um sie »aus ihrer Verstrickung in blinde Herrschaft« zu erlösen.[143] Indem das Denken den »Zwangsmechanismus« durchschaue und reflektiere, solle es gelingen, diesem zu entkommen.[144] Selbstbesinnung des Geistes besteht für sie in Kritik an Herrschaft, die es anzusprechen und von der es sich zu distanzieren gelte. In dieser Hinsicht kann, wie Karin Bauer gezeigt hat, die *Dialektik der Aufklärung* auch als Auseinandersetzung mit Nietzsche verstanden werden, dessen Denken für die Autoren gemeinsam mit de Sade und Kant den »erbarmungslosen Gipfelpunkt der Aufklärung« darstellt.[145] Im Gegensatz zu Nietzsche wird Aufklärung als Änderung der Haltung hin zu Gewaltlosigkeit verstanden. Bescheidenheit erlaube es, den Zustand der Entfremdung in ein neues Verhältnis zur Natur zu verwandeln: »Naturverfallenheit besteht in der Naturbeherrschung, ohne die Geist nicht existiert. Durch die Bescheidung, in der dieser als Herrschaft sich bekennt und in Natur zurücknimmt, zergeht ihm der herrschaftliche Anspruch, der ihn gerade der Natur versklavt.«[146] Adornos philosophisches Programm kann als Versuch interpretiert werden, durch kritische Reflexion eine Veränderung in solchem Sinne herbeizuführen.[147] Die Bestimmung von Kritik als Selbstkritik der Vernunft soll dogmatischen durch kritischen Vernunftgebrauch ersetzen.

Mit dem Gedanken einer Selbstbesinnung des Geistes setzt Adorno auf die Kraft des Denkens: auf den Begriff, auf Theorie. Dieser kommt die spezifische Aufgabe zu, den in der Aufklärung wirksamen

---

141 Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 57: »Die Verfemung des Aberglaubens hat stets mit dem Fortschritt der Herrschaft zugleich deren Bloßstellung bedeutet. Aufklärung ist mehr als Aufklärung, Natur, die in ihrer Entfremdung vernehmbar wird.«

142 Vgl. Osborne, »Adorno and the Metaphysics of Modernism: The Problem of a ›Postmodern‹ Art«, S. 44.

143 Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 16.

144 Vgl. ebd., S. 57.

145 Bauer, *Adorno's Nietzschean Narratives*, S. 2.

146 Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 57.

147 Siehe dazu auch Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, S. 310.

Kräften, die der Herrschaft dienen, entgegenzusteuern. Aufklärung ändere somit ihre Richtung. Ihr Ziel sei nicht mehr zunehmende Naturbeherrschung, sondern deren genaues Gegenteil: Distanzierung vom Herrschaftsanspruch des Denkens über die Natur.[148] Für diese Erfüllung der Aufklärung ist Begrifflichkeit unabdingbare Voraussetzung, bestehe doch die Wahrheit der Kultur in der Entfaltung der Perspektive, die das Denken eröffne. Voraussetzung sei allerdings, um nicht der Gefahr der Instrumentalisierung zu erliegen, Distanz zur Praxis.[149]

Die Selbstbesinnung des Denkens vollzieht sich in Form von Kulturkritik.[150] Die Verpflichtung zur Kulturkritik leitet Adorno aus der zunehmenden Abkapselung der Kultur in einen Sonderbereich ab, dessen Funktionieren auf die Ordnung des kapitalistischen Systems angewiesen sei, das sie ihrerseits stabilisiere. Dadurch werde Kultur zunehmend suspekt: Die anwachsende Vorherrschaft der Ökonomie, die zur Barbarei beitrage, verpflichte die Theorie zur Kulturkritik, die Adorno bereits 1931 in seiner Frankfurter Antrittsvorlesung in Anknüpfung an Hegel und Benjamin als »immanente Kritik« konzipierte.[151] In »Kulturkritik und Gesellschaft« definiert er immanente Kritik als Versuch, »zu benennen, was die Konsistenz und Inkonsistenz der Gebilde an sich von der Verfassung des Daseins ausdrückt«. Sie bescheide »sich nicht bei dem allgemeinen Wissen von der Knechtschaft des objektiven Geistes, sondern sucht dies Wissen in die Kraft der Betrachtung der Sache selbst umzusetzen«.[152] In Form von Kulturkritik könne Theorie sachlich werden. Es sei ihre Aufgabe, anhand von einzelnen kulturellen Phänomenen die Tendenzen der Gesamtgesellschaft zu analysieren. Das bildet die Voraussetzung dafür, sowohl immanent zu denken als auch über reine Immanenz hinauszugelangen.[153] Ideologiekritik ist seiner Konzeption

---

148 Vgl. Pensky, »Editor's Introduction«, S. 10: »[…] having broken its promise with the world, philosophy is now in a state of permanent debt to its past which it can discharge only through continuous self-criticism«.

149 Vgl. Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 57 f.

150 Vgl. Adorno, »Kritik«, S. 785 f.

151 Siehe dazu auch Jarvis, *Adorno. A Critical Introduction*, S. 3.

152 Adorno, »Kulturkritik und Gesellschaft«, S. 27.

153 Ebd., S. 28: »Je weniger die dialektische Methode heute die hegelsche Identität von Subjekt und Objekt sich vorgeben kann, umso mehr ist sie verpflichtet, der Doppelheit der Momente eingedenk zu sein: das Wissen von der Gesellschaft als Totalität, und von der Verflochtenheit des Geistes in jene, zu beziehen auf den Anspruch des Objekts, als solches, seinem spezifischen Gehalt nach, erkannt zu werden. Dialektik lässt daher von keiner Forderung logischer Sauberkeit das Recht sich verkümmern, von einem Genus

nach als Kritik an konkreten Werken und Phänomenen auszuführen und versteht sich dabei als Anwalt der Pluralität in einer totalitär strukturierten Gesellschaft: »Wer kritisiert, vergeht sich gegen das Einheitstabu, das auf totalitäre Organisation hinauswill.«[154] Agnes Heller hat darauf hingewiesen, dass sowohl Popper als auch Adorno die deutsche Soziologie von der amerikanischen positivistischen Ausrichtung hin zu immanenter Kritik orientieren wollten.[155] Bewusst setzt Adorno seine Konzeption von Theorie gegen Aktionismus und falsche Praxis, über die der Gedanke hinauszugehen habe.[156] Damit ist Kritik, wenn auch methodisch negativ, keineswegs der Resignation verwandt. Als Tätigkeit im Sinne von Praxis verstanden, stellt kritisches Denken seiner Auffassung nach eine Form von Widerstand dar. Im Denken liegt für ihn letztlich eine unauslöschliche Form von Hoffnung:

> Was einmal gedacht ward, kann unterdrückt, vergessen werden, verwehen. Aber es lässt sich nicht ausreden, dass etwas davon überlebt. Denn Denken hat das Moment des Allgemeinen. Was triftig gedacht wurde, muss woanders, von anderen gedacht werden: dies Vertrauen begleitet noch den einsamsten und ohnmächtigsten Gedanken.[157]

Adorno siedelt auf Kunst bezogene Philosophie zugleich innerhalb der Lebenspraxis und in Distanz zu ihr an und vermittelt somit die beiden entgegengesetzten Pole in Benjamins Denken, wie Hauke Brunkhorst hervorhob: »Unlike Benjamin, Adorno endeavours to avoid both the ›transcendental intervention‹ that is the Messianic revolution and resurrection that concludes history and any position purely within that socio-historical reality, that is the political realism of mere adaption that leaves the world at least as it is.«[158] Mit Brunkhorst kann diese Position auch als innere Affinität Adornos zum späten Wittgenstein interpretiert werden.[159] Insofern als aus der Perspektive dieser Kritik »alles anders sein könnte«, nimmt Adorno, wie Brunkhorst gezeigt hat, weniger einen weltfern-utopischen als einen radikal-experimentellen Stand-

---

zum anderen überzugehen, die in sich verschlossene Sache durch den Blick auf die Gesellschaft aufleuchten zu machen, der Gesellschaft die Rechnung zu präsentieren, welche die Sache nicht einlöst.«

[154] Adorno, »Kritik«, S. 788.

[155] Vgl. Delanty, »Editor's Introduction«.

[156] Vgl. Adorno, »Resignation«, S. 798.

[157] Ebd.

[158] Brunkhorst, *Adorno and Critical Theory*, S. 44.

[159] Vgl. ebd., S. 104.

punkt ein: »Instead of allowing real life to become paralysed by the tragedy of portality and of consoling all hope for some future utopian reconciliation, aesthetic modern art refers to the extra-aesthetic freedom of an experimental life as one of the institution of radical institutional critique. This links even the most radical and esoteric art with public critique and utterly profane learning process in an egalitarian society.«[160]

Da der Begriff der Politik nicht auf »Realpolitik« beschränkt bleibt, sondern darüber hinaus gesellschaftliche Phänomene betrifft, schließt Kulturkritik, wie sie Adorno denkt, auch eine konkret politische Dimension ein.[161] Mit diesem erweiterten Verständnis des politischen Anspruchs der Kulturkritik setzt sich Adorno auch von Benjamin ab, der, wie Eugene Lunn hervorhob, im Unterschied zu Adorno an Marx' Vorstellung festhielt, dass ein revolutionäres kollektives Subjekt in der Lage sei, den Warenfetischismus zu überwinden.[162]

1.8 Kritik an Kritischer Theorie

Dass Lyotards Standpunkt als affirmativ, Adornos Sicht dagegen als negativ-kritisch eingestuft wird,[163] verdankt sich zu einem großen Teil der Rezeption von Lyotards Schriften der 1970er Jahre. Neben *Des dispositifs pulsionnels* ist die Sammlung *Dérive à partir de Marx et Freud* (1973) zu erwähnen, wo er sich von philosophischer Kritik, zu der er auch die Frankfurter Schule zählte, distanziert.[164] Lyotards Ablehnung von Kritik als Theorie ist in erster Linie auf seine Ablehnung der dialektischen Sichtweise der Gesellschaft zurückzuführen, die wiederum primär mit seiner Distanznahme vom Marxismus und der idealistischen Philosophie Hegel'scher Provenienz verbunden ist.[165] Die Frage, wie

[160] Ebd., S. 120.

[161] Adorno, »Kritik«, S. 785: »Da jedoch Politik […] begriffen werden kann nur in ihrem Verhältnis zu dem Kräftespiel der Gesellschaft, das die Substanz alles Politischen ausmacht und das von politischen Oberflächenphänomenen verhüllt wird, so ist auch der Begriff der Kritik nicht auf den engeren politischen Bereich zu beschränken.«

[162] Siehe dazu auch Lunn, *Marxism and Modernism*.

[163] Siehe dazu u. a. Olive, »Après la dissonance«.

[164] Zum Begriff »Dérive« siehe auch Sfez, *Jean-François Lyotard, la faculté d'une phrase*, S. 35, sowie Sejten, »Politique négative«, S. 68.

[165] Siehe dazu auch Herberg-Rothe, *Lyotard und Hegel*, sowie Gane, »Lyotard's early writings (1954–1963)«.

Kritik in der postmodernen Ära verstanden werden könnte, ohne die Irrtümer von Marx und Hegel zu wiederholen, kann als eine der Lyotards Philosophie prägenden Grundfragen gelten. Sie verbindet sich mit der nach der Möglichkeit eines gerechten politischen Diskurses. Wie Amparo Vega erläutert hat, sind diesbezügliche Überlegungen bereits 1954 in *La Phénoménologie* präsent und prägen des Weiteren die Ausformung seiner Philosophie in *Le différend*.[166] Letztlich verbindet die Frage nach Möglichkeit von Gerechtigkeit und Kritik Lyotard mit Adorno. Den Hintergrund bildet die methodische Frage nach der Möglichkeit von Erkenntnis und Wahrheit, die beide, ausgehend von ihrer Auseinandersetzung mit phänomenologischen Ansätzen, zur Suche nach neuen Formen philosophischer Methodik und schließlich zur Kunst führt.

Bereits in »Adorno come diavolo« bezeichnete Lyotard Adorno als den »letzten Kritiker«, von dessen Standpunkt aus eine grundlegende Neuorientierung zu erfolgen habe. Als Grund für die zunehmende Unmöglichkeit einer Fortsetzung von philosophischer Kritik in traditionellem Sinn sieht Lyotard die ihr inhärente Tendenz zum Skeptizismus an, mit dem er zunächst auch die neue Musik und den Serialismus der sogenannten Darmstädter Schule in Verbindung bringt:

> In jeder Kritik gibt es einen Skeptizismus, den (römischen) Skeptizismus Hegels, den Skeptizismus abendländischen Schreibens und Denkens. Dieser Skeptizismus kommt in der neuen Musik zum Ausbruch: das Material bezieht nur noch innerhalb der Relation einen Wert, es gibt nichts als die Relation. […] Als der Serialismus das Prinzip der Serie auf alle Dimensionen des Tones ausdehnte, erreichte der Skeptizismus seine höchste Stufe.[167]

Wie Adorno setzt sich Lyotard von Hegels Dialektik ab. In »Adorno come diavolo« bringt er eine Auffassung zum Ausdruck, die auch bei Adorno zu finden ist, nämlich Skepsis gegenüber abstraktem Denken, das die westliche Kultur dominiere. Lyotards Hauptargument gegen Kritik besagt, dass diese immer dem Kritisierten verhaftet bleibe und damit bestehende Machtstrukturen letztlich bestärke, statt sie zu destabilisieren. Kritik sei daher wie der Atheismus, der letztlich das negative Pendant zur Religiosität darstelle, Teil einer an Dualität orientierten

[166] Siehe dazu auch Vega, »Zur Genealogie des Widerstreits«.
[167] Lyotard, »Adorno come diavolo«, S. 41 f.

Moderne.[168] Wie Idealismus und Serialismus habe Kritik Lyotard zufolge mit dem Kapitalismus gemeinsam, auf Relativität zu basieren. Lyotard strebt ein radikales Umdenken an. Vor allem solle die Unterdrückung des Körperlichen, des Sinnlichen – er nennt hier im Besondern das Ohr – durch abstrakte Relationen korrigiert werden:

Die Kritik fordert ein Taubwerden der Ohren, sie führt, wie bei Hegel, qua Begriff zu einer Auslöschung des libidinösen Körpers. Ebenso im Kapitalismus. Die Vorherrschaft des Wertgesetzes bedeutet eine Entsinnlichung des Materials, zwingt uns, den naiven Begriff des Gebrauchswertes und einer für natürlich gehaltenen Referenz der Waren aufzugeben: wie im Serialismus durch die Relation, bezieht hier alles durch die Austauschbarkeit einen Wert. Die Kritik nimmt innerhalb der Theorie die gleiche Rolle ein und führt zur gleichen Konsequenz: sie bezieht nur in ihrer Relation zum Objekt einen Wert.[169]

Die von Lyotard angestrebte Transformation vollzieht sich – wie gesagt – zugunsten eines von Freud und Nietzsche inspirierten Denkens. Gerade der Bezug zu Nietzsche zeigt die Radikalität der Position Lyotards, die auf eine Umwertung gängiger Maßstäbe abzielt.[170] Statt für Kritik plädiert Lyotard für eine positive Position, statt auf Negativität setzt er auf Affirmation, auf »fröhliche Wissenschaft«, auf »gaieté nietzschéenne«[171]. Um der der Kritik inhärenten Verstrickung ins Kritisierte zu entkommen, die seiner Ansicht nach in der gesamten Kultur zu bemerken ist, knüpft er an Deleuze und Guattari an und fordert statt dialektischer Aufhebung Vergessen.[172] Beim Schreiben seiner eigenen Texte versucht er, durch Einbeziehung des Zufalls im Sinne von John Cage eine positiv experimentelle Haltung zu realisieren, wie er in »Adorno come diavolo« erklärte:

Ich habe sechs Ideen bestimmt (Dialektik, Kritik, Indifferenz, Position, Theologie und Ausdruck, Affirmation) und alle meine Überlegungen in Form von Items darunter aufgeteilt. In einer Art Lotterie wurde zunächst jeder dieser Items einer Würfelzahl zugeordnet. Sodann konnte in einem zweiten Schritt (immer noch durch Würfeln) eine diachronische Serie für das Erscheinen der Ideen festgelegt werden. Schließlich wurde durch ein Losverfahren (kleine Papierlose mit den Ziffern 1 bis 20) bestimmt, welcher Item, der einer solchen

---

[168] Vgl. Lyotard, »Capitalisme énergumène«, S. 24.
[169] Lyotard, »Adorno come diavolo«, S. 42.
[170] Siehe dazu auch Sejten, »Politique négative«.
[171] Guibal, »Penser avec Jean-François Lyotard«, S. 56.
[172] Vgl. Lyotard, »Capitalisme énergumène«, S. 24.

Idee (z. B. der Indifferenz) zugeteilt war, die Stelle n der Serie einnehmen würde. Mehrere Dimensionen bleiben unbestimmt: die Dauer jedes Items, die Dauer der sie trennenden schweigenden Leerstellen, die Chromatik (man hätte mehrere Arten der Schrift entwerfen können) etc. […] Der Künstler komponiert nicht mehr, er läßt dem Begehren in seinem Dispositiv freien Lauf. [Das ist Affirmation].[173]

In *La condition postmoderne* finden sich ähnliche Argumente: Kritik bleibe dem Kritisierten verhaftet, sei deshalb machtlos und beinhalte darüber hinaus eine Tendenz zur Dominanz, wodurch sie letztlich der Zensur und dem Ressentiment verwandt sei. Kritik ist für Lyotard letztlich »Térreur théorique«, wie es Gérald Sfez auf den Punkt brachte.[174] Nichtsdestotrotz geht aus dem Text, in dem er sich auch explizit auf Horkheimer beruft,[175] jedoch eindeutig hervor, dass die Gesellschaftstheorie der ersten Generation der Frankfurter Schule einen wesentlichen Stellenwert für sein Denken besitzt. Die Unzulänglichkeit, die Lyotard der klassischen Theorie hinsichtlich der Möglichkeit, eine effiziente Gesellschaftskritik zu entwerfen, vorwirft, bestehe in deren Ausrichtung auf Totalität. Da sie dem Totalitätsstreben des gesellschaftlichen Systems entspreche, sei sie nicht geeignet, diesem Widerstand zu leisten. Die Kulturkritik und Kritische Theorie der Frankfurter Schule stellt für Lyotard nicht zuletzt deshalb einen wichtigen Anknüpfungspunkt dar, da sie dem Ganzheitsanspruch traditioneller Theorie ebenfalls kritisch gegenüberstehen:

Wenn die »traditionelle« Theorie immer in Gefahr ist, der Programmierung des sozialen Ganzen als ein einfaches Werkzeug der Leistungsoptimierung einverleibt zu werden, dann darum, weil ihr Verlangen nach einer einheitlichen und totalisierenden Wahrheit der einheitlichen und totalisierenden Praxis der Systemverwalter entspricht. Da sich die »kritische« Theorie auf einen prinzipiellen Dualismus stützt und den Synthesen und Versöhnungen mißtraut, muß sie imstande sein, diesem Schicksal zu entkommen.[176]

Allerdings hat sich die Problemlage, Lyotard zufolge, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufgrund der immer deutlicher werdenden universellen Verfügungsgewalt des Kapitals radikal verschärft, sodass nun der kritische Standpunkt radikal zu überwinden sei. Wie bereits in

173 Lyotard, »Adorno come diavolo«, S. 43 f., Modifikation S. K.
174 Sfez, *Jean-François Lyotard, la faculté d'une phrase*, S. 36.
175 Vgl. Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 27.
176 Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 47.

»Adorno come diavolo« wird auch in *La condition postmoderne* deutlich, dass Lyotards Distanznahme zur Kritischen Theorie mit einer starken Selbstkritik einhergeht. Betrachtet er einerseits das kritische Modell aufgrund seiner Praxisferne als unwirksam, distanziert er sich andererseits zugleich von seinem praktisch-politischen Engagement in der Gruppe »Socialisme ou Barbarie«.[177]

Gewiß, das kritische Modell hat sich in kleinen Gruppen wie der Frankfurter Schule oder der Gruppe *Sozialismus oder Barbarei* behauptet und angesichts dieses Prozesses verfeinert. Man kann aber nicht verheimlichen, daß der Klassenkampf, als soziale Grundlage des Entzweiungsprinzips bis zum Verlust jeglicher Radikalität verblaßt, sich schließlich der Gefahr ausgesetzt findet, seinen theoretischen »Untersatz« zu verlieren und zu einer »Utopie« oder »Hoffnung« vermindert zu werden, zu einem für die Ehre im Namen des Menschen oder der Vernunft oder der Kreativität oder auch irgendeiner sozialen Kategorie erhobenen Protest, die zuallerletzt, wie die Dritte Welt oder die studentische Jugend, den künftig unwahrscheinlichen Funktionen des kritischen Subjekts zugeteilt wird.[178]

In Lyotards programmatischer Distanzierung von der Frankfurter Schule sind zwei Dimensionen zu unterscheiden: der Gegensatz zur Position von Horkheimer und Adorno und der zu Habermas.[179] Die wichtige Rolle, die Adorno für Lyotard spielt, zeigt sich, wie bereits in »Adorno come diavolo«, darin, dass Adornos Standpunkt den Ausgangspunkt seiner Überlegungen bildet. Der schlechten Alternative zwischen praxisferner Kritik und unkritischem Funktionalismus versucht Lyotard, einen dritten Weg entgegenzusetzen,[180] der der inhomogenen, vom Wettbewerbsprinzip geprägten Gesellschaft seiner Zeit besser entspricht:

Man kann nur dann die Hauptrolle des Wissens als unentbehrliches Element des Funktionierens der Gesellschaft bestimmen und dementsprechend handeln, wenn man beschlossen hat, daß diese eine große Maschine ist.

---

177 Zu den beiden Polen, »Sozialismus oder Barbarei« und Frankfurter Schule, die in *La condition postmoderne* für Lyotard die Hauptanknüpfungspunkte bilden, siehe auch Niederberger, »La question du lien social est un jeu de langage«.

178 Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 48 f.

179 Zu den Bezugnahmen Lyotards auf Habermas in *La condition postmoderne* siehe Köveker, »Einleitung. Lyotard als Denker von Sprengsätzen«. Auf die Parallelen hinsichtlich der Gesellschaftskritik wies auch Gérard Raulet hin. Raulet, »Konsens oder Dissens?«.

180 Vgl. Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 29.

> Umgekehrt kann man nur dann mit seiner kritischen Funktion rechnen und daran denken, seine Entwicklung und Verteilung in diesem Sinne zu steuern, wenn man beschlossen hat, daß sie kein integriertes Ganzes bildet und von einem Prinzip der Infragestellung beherrscht bleibt.[181]

Mit diesem Programm will Lyotard Gerechtigkeit grundlegend anders denken.[182] Es steht im Gegensatz zum Konsensusmodell, das Habermas entwickelt hat und in dem Lyotard letztlich eine Weiterführung der großen Erzählung der Aufklärung sieht. Lyotard zielt auf deren Revision unter neuem Paradigma: dem des Widerstreits, der als Gegenmodell zum Konsensus fungiert.[183] Lyotards Auseinandersetzung mit der Kritischen Theorie ist somit komplex. Das Prinzip, mit Hilfe kritischer Modifikation von deren Sichtweise neue Lösungswege für dieselben Probleme zu entwerfen, prägt Lyotards Verhältnis zu Adorno. Wie dieser zielt er auf Kritik ab, aber nicht auf Theorie. Kritik ist Basis, nicht aber Programm seines Denkens. Dieser Standpunkt liegt auch den in *Grabmal des Intellektuellen* publizierten Schriften zugrunde, wo Philosophie, die sich als exklusiv kritische versteht und zu tagespolitischen Fragen Position bezieht, selbst zum Angriffspunkt seiner Kritik wird.[184]

Mit Adorno teilt Lyotard das Interesse für Kunst und Kultur. »Ohne Kultur also Barbarei, ohne Kultur keine Philosophie, weder Politik noch Urteil, noch Reflexion, noch Idee«, hat Olivier Dekens die zentrale Bedeutung der Kultur für Lyotard auf den Punkt gebracht.[185] Gerade angesichts der programmatischen Differenzen ist hervorzuheben, dass Adornos Methode der Kritik, die auf einer Verbindung von künstlerischen, geistesgeschichtlichen und politischen Entwicklungen basiert, letztlich auch Lyotards Auffassung von Philosophie entspricht, wie bereits die Hinweise auf kulturelle Phänomene in »Adorno come diavolo« verdeutlichen. Selbstkritik der Kritik zum Programm zu machen, wie Adorno es fordert, ist aus Lyotards Sicht allerdings unmöglich, weil für ihn die Position, die die Kritik gegenüber ihrem Gegenstand einnimmt, immer auch eine autoritäre ist, »Negativität als Macht«, und deshalb abzulehnen.[186] Die Macht, die Kritik ausübt, ist

[181] Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 50.
[182] Vgl. Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 106.
[183] Gérald Sfez deutet Lyotards Postmoderne insgesamt als Revision der Aufklärung. Vgl. Sfez, *Jean-François Lyotard, la faculté d'une phrase*, S. 112.
[184] Siehe dazu auch Reese-Schäfer, *Lyotard zur Einführung*, S. 51 ff.
[185] Dekens, *Lyotard et la philosophie (du) politique*, S. 73.
[186] Vgl. Lyotard, »Adorno come diavolo«, S. 110.

die Macht der Sprache. Deshalb denkt Lyotard Kritik immer auch als Sprachkritik. Trennt ihn dieser Gedanke zunächst auch von der Kritischen Theorie, ist es nach anfänglicher Distanz gerade dieser Aspekt, der Lyotard näher zu Adorno führen wird.

1.9 Der Warencharakter der Kultur als Fokus von Kritik

Wie unter anderem Peter Osborne dargelegt hat, wird als eine wesentliche Differenz zwischen Moderne und Postmoderne die Auflösung der Unterscheidung zwischen »hoher Kunst« und Massenkultur angesehen.[187] Scheint damit auf den ersten Blick in der Tat ein grundlegender Unterschied zwischen Adornos kritischer und Lyotards affirmativ-experimenteller Position benannt, erweist sich diese Sichtweise jedoch bei weiterer Analyse als oberflächlich. Denn beide zielen letztlich auf Kritik an totalitären Systemen. Für Adorno gibt sich der totalitäre Charakter der Kultur an der dominierenden Rolle zu erkennen, die die Kulturindustrie in der kapitalistischen Gesellschaft spielt. Seiner Auffassung nach werde die ganze Welt »durch den Filter der Kulturindustrie geleitet«.[188] Dadurch, dass Ökonomie zur Basis der Kultur avanciere, die ihrerseits wiederum das System stütze, entfernten sich die kulturellen Produkte vom Anspruch, Kunst im emphatischen Sinn zu sein: »Lichtspiele und Rundfunk brauchen sich nicht mehr als Kunst ausgeben«, heißt es in der *Dialektik der Aufklärung*. »Die Wahrheit, dass sie nichts sind als Geschäft, verwenden sie als Ideologie, die den Schund legitimieren soll, den sie vorsätzlich herstellen.«[189] Trotz berechtigter Skepsis hinsichtlich Adornos Polemik gegen die Massenkultur ist doch darauf hinzuweisen, dass seine Kritik keine grundsätzliche Ablehnung der Popularkultur beinhaltet.[190] Seine Attacken gelten vielmehr der allgegenwärtigen Tendenz zur totalen Vermarktung, der sich auch die Kunst nicht entziehen kann: »[…] the most pessimistic aspect of Adorno's critique derives not so much from the attack on jazz music or popular music generally – there is a sense in which Adorno sees popular music and serious music as the two halfs of the same reality – as it does from

[187] Vgl. Osborne, »Adorno and the Metaphysics of Modernism«.
[188] Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 147.
[189] Ebd., S. 142.
[190] Siehe dazu auch Delanty, »Editor's Introduction«.

Adorno's thesis that music divides between music that accepts commodity status and commodification and submits to the manipulative power of collective forces, and self-reflective music which resists those forces«[191], stellte etwa Robert W. Witkin im Anschluss an Max Paddison fest. In diesem Sinne stellt jede zur Kulturindustrie degenerierte Kunstproduktion einen Angriffspunkt dar, da sie Adornos Auffassung nach am zunehmenden Warencharakter und der Verdinglichung des gesamten Lebens Anteil hat, anstatt kritisch dagegen Einspruch zu erheben. Die Systemkonformität der Produkte der Kulturindustrie spiegelt den für die Aufklärung charakteristischen umfassenden Herrschaftsanspruch.[192] Der nivellierende Systemcharakter der Kulturindustrie zeige sich darin, dass sie das Besondere verbanne.[193] Die einheitliche und lückenlose Organisation des gesamten Systems der Kultur mache deutlich, dass sie im Gegensatz zu Kunst auf eine »falsche Identität von Allgemeinem und Besonderem«[194] abziele. Der sachlich fundierte Wert, der authentische Kunst auszeichne, falle der Vorherrschaft der Ökonomie zum Opfer, Uniformität kennzeichne die Produktion.[195] Die Vorherrschaft der Ökonomie funktionalisiere auch die Technik, die in der Kulturindustrie der Serienproduktion diene und dadurch dazu beitrage, die kulturelle Produktion der wirtschaftlichen einzuverleiben.[196] Selbst die Fähigkeit des Konsumenten zu differenzieren und zu klassifizieren sei bereits im Herstellungsschema vorweggenommen.[197] Um dieser Entwicklung entgegenzutreten, bedürfe Kunst der Kritik. Mit dieser zielt Adorno auf die Rettung des Besonderen.

Anpassung an kulturindustrielle Tendenzen kritisiert Adorno auch an der musikalischen Produktion seiner Zeit. Richard Strauss ist einer der Komponisten, den dieser Vorwurf besonders vehement trifft.[198] Ähnlich wie Wagners Werke spiegelt Strauss' Musik für Adorno gesellschaftliche Entwicklungen wider, wobei allerdings kritische Distanznahme fehle: »Strauss steht genau auf dem Punkt, wo bürgerliche Liberalität sich überschlägt. Sein Großes ist, daß dieser Prozeß in seinem

[191] Witkin, *Adorno on music*, S. 179.
[192] Vgl. Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 52.
[193] Vgl. ebd., S. 141.
[194] Ebd.
[195] Vgl. ebd., S. 145.
[196] Vgl. ebd., S. 142.
[197] Vgl. ebd., S. 146.
[198] Siehe dazu auch Kogler, »Altvertrautes als Neues«.

Werk die ästhetischen Chiffren fand. Aber er lieferte dem Prozeß ohne Distanz, als Nutznießer, sich aus.«[199] Strauss wird von Adorno als Musikproduzent porträtiert, der die Musik rationalem Kalkül unterwirft. Wäre Kalkül an sich der Kunst nicht fremd, würde das »Ideal der Wirkung«, wie Adorno sagt, bei Strauss jedoch zum dominierenden Strukturprinzip, was dem Ideal autonomer Kunst widerspreche.[200] Letztlich analysiert Adorno die Strategien kapitalistischen Denkens, die sich bei Strauss zeigen: »Wirkung ist […] durchgeplant; die Straussischen Partituren sind etwas wie die frühe künstlerische Vorwegnahme wissenschaftlicher Betriebsführung. Seine Musik ist nicht nur fürs Theater, sondern Theater selber, den Applaus inbegriffen.«[201] Aus umfassendem Kalkül resultiere Verdinglichung, die Musik werde zur Ware, jegliche Widerstandskraft gegenüber der Realität sei zugunsten einer positivistischen Haltung aufgegeben und damit auch der Anspruch auf Neuheit:

Straussens Positivismus stellt permanent Vorgegebenes aus, wie denn überhaupt seinen Partituren Ausstellungscharakter eignet. Wenn je auf Musik Benjamins Kategorie des Ausstellungswertes im Gegensatz zum Kultwert zutraf, dann auf ihn […]. Die Schatzkammern der imagines werden geplündert, die Beute zum Gegenstand betrachtenden Vergnügens; das Glück des Standhaltens aus der großen Musik ist nivelliert zum Hedonismus des Dabeiseins, wie in der Sensation, die ebenfalls Reiz schlechthin vor allem Inhalt bevorzugt, der zu genießen wäre.[202]

Die Dominanz des Kalküls ordne die Musik dem Tauschprinzip unter: »Das Für anderes ist stillschweigend ihr Apriori, das Konstituens ihres Ansich.«[203] Da »der Anspruch der Verwertbarkeit von Kunst total wird«[204], werde in der Kulturindustrie Kunst letztlich zur Ware degradiert: »Was man den Gebrauchswert in der Rezeption der Kulturgüter nennen könnte, wird durch den Tauschwert ersetzt, anstelle des Genus-

[199] Adorno, »Richard Strauss«, S. 582.
[200] Ebd.: »Rational ist bei ihm wie bei Weber der Kalkül von Chancen. Der ist keineswegs kunstfremd; ohne die Norm des Bühnenwirksamen wäre zumal das Theater als Form nicht zu denken. Ästhetische Autonomie von Musik ist nicht deren Ursprüngliches, sondern ein spät, mühsam und widerruflich Erworbenes. Strauss jedoch vermählte das Ideal der Wirkung, wie es schon bei Wagner im Terror über den Hörer sich anmeldete, der Kunstmusik, die hoch hinaus will, und ihren zu seiner Zeit fortgeschrittensten Mitteln. Sie wird zum Formprinzip der Komposition selbst, relativiert alles andere.«
[201] Ebd.
[202] Ebd., S. 576.
[203] Ebd., S. 582.
[204] Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 181.

ses tritt Dabeisein und Bescheidwissen, Prestigegewinn anstelle der Kennerschaft.«[205] Wie in der Gesellschaft sei der einzige Wert mit umfassender Geltung der Tauschwert: »Alles wird nur unter dem Aspekt wahrgenommen, dass es zu etwas anderem dienen kann, wie vage dies andere auch im Blick steht. Alles hat nur Wert, sofern man es eintauschen kann, nicht sofern es selbst etwas ist.«[206]

Wie seine Musikkritik zeigt, geht es Adorno nicht um eine prinzipielle Unterscheidung verschiedener Sphären von Kultur, sondern um Kritik an der Dominanz ökonomischer Prinzipien in der Domäne der Kunst. »Adorno's concern is with the entertainment business and not with a theory of the cultural sphere«[207], brachte Jameson dies auf den Punkt. Das Endstadium der Einverleibung der Kunst durch Ökonomie besteht ihm zufolge darin, dass Kunst der Reklame ähnlich wird. Durch Verlust ihres Widerstandspotentials werde sie zum willigen Handlanger politischer Totalitarismen.[208] Die überwältigende, suggestive Macht der Kulturindustrie liegt Adorno zufolge in beständiger Wiederholung und Beschleunigung der Produktion. Diese präsentiere die Gegebenheiten als unveränderlich und ersticke damit jede Reflexion und jeden Widerstand bereits im Keim. Da die Kulturindustrie als Teil des kapitalistischen Systems dem Kreislauf des Immergleichen, der Erhaltung des Systems diene, werde das Neue aus ihren automatisierten Produktionsmechanismen ausgeschlossen. Die sich unaufhörlich steigernde Betriebsamkeit trete auf der Stelle, die Forderung nach Neuheit diene nur oberflächlicher Dynamik, der unaufhörlichen Reproduktion:

Immergleichheit regelt auch das Verhältnis zum Vergangenen. Das Neue der massenkulturellen Phase gegenüber der spätliberalen ist der Ausschluss des Neuen. Die Maschine rotiert auf der gleichen Stelle. Während sie schon den Konsum bestimmt, scheidet sie das Unerprobte als Risiko aus. […] Darum gerade ist immerzu von idea, novelty und surprise die Rede, dem, was zugleich allvertraut wäre und nie da gewesen. Ihm dient Tempo und Dynamik. Nichts darf beim Alten bleiben, alles muss unablässig laufen, in Bewegung sein. Denn nur der universale Sieg des Rhythmus von mechanischer Produk-

---

[205] Ebd.

[206] Ebd.

[207] Jameson, *Late Marxism*, S. 230.

[208] Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 185: »Der Faschismus aber hofft darauf, die von der Kulturindustrie trainierten Gabenempfänger in seine reguläre Zwangsgefolgschaft umzuorganisieren.«

tion und Reproduktion verheißt, dass nichts sich ändert, nichts herauskommt, was nicht passte.[209]

Durch kritiklose Verdoppelung der Realität werde die Wirklichkeit als falsche Totalität ausgegeben.[210] Aufgrund des Ausschlusses des Neuen aus dem Alltag ist Adornos Darstellung nach die als Vergnügen versprochene Flucht letztlich Betrug an der Hoffnung, dem Wiederholungszwang zu entkommen.[211] Das Vergnügen lasse die Kritik vergessen und verhindere damit möglichen Widerstand, der darin bestünde, im Einzelnen das Ganze zu reflektieren.[212] Was die Kulturindustrie anbietet, diene dagegen bloß der Stabilisierung des Systems.[213]

Die ideologische Ausrichtung der Kulturindustrie zeige sich auch in den Inhalten ihrer Produkte, die das Leben, wie es ist, als unvermeidlich widerspiegeln. Indem sie die Wahrnehmung und die Reaktionsweisen der Zuschauer manipulieren, tragen sie zur falschen Einrichtung der Welt und deren Fortbestand bei.

Der unterschwellige Zusammenhang zwischen kapitalistischer und totalitärer Ideologie besteht für Adorno in der Nivellierung individuellen Widerstandes und der Bestärkung kollektiver Gewalt, die ihren Grund in der Unterdrückung der Freiheit des Einzelnen habe. Wenn im Trickfilm »die Hauptgestalt unterm Hallo des Publikums wie ein Lumpen herumgeschleudert« wird, schlage »die Quantität des organisierten Amüsements in die Qualität der organisierten Grausamkeit um«.[214] Das von der Kulturindustrie gebotene Amüsement sei im Gegensatz zu der Lust, die mit wahrer Kunst verbunden wäre, von der totalitären

---

[209] Ebd., S. 156.

[210] Vgl. ebd., S. 170.

[211] Ebd., S. 164: »Kulturindustrie bietet als Paradies denselben Alltag wieder an. Escape wie development sind von vornherein dazu bestimmt, zum Ausgangspunkt zurückzuführen. Das Vergnügen befördert die Resignation, die sich in ihm vergessen will.«

[212] Ebd., S. 167: »Vergnügtsein heißt Einverstandensein. Es ist möglich nur, indem es sich gegenüber dem Ganzen des gesellschaftlichen Prozesses abdichtet, dumm macht und von Anbeginn den unentrinnbaren Anspruch jedes Werkes, selbst des nichtigsten, widersinnig preisgibt: in seiner Beschränkung das Ganze zu reflektieren.«

[213] Ebd.: »Vergnügen heißt allemal: nicht daran denken müssen, das Leiden vergessen, noch wo es gezeigt wird. Ohnmacht liegt ihm zugrunde. Es ist in der Tat Flucht, aber nicht, wie es behauptet, Flucht von der schlechten Realität, sondern vor dem letzten Gedanken an Widerstand, den jene noch übriggelassen hat. Die Befreiung, die Amusement verspricht, ist die von Denken als von Negation.«

[214] Ebd., S. 160.

Ideologie, die das Gesetz des Stärkeren als unvermeidliches Gesetz des Lebens propagiere, geprägt.[215]

Die Produkte der Kulturindustrie sind aus Adornos Sicht unwahr, da sie über die wahre Verfassung der Welt täuschen, indem sie diese als widerspruchslos und damit auch ausweglos präsentieren. Die Technik werde zur Vervollkommnung der Illusion eingesetzt:[216] In der Verdrängung von Transzendenz besteht für Adorno der Kern der kapitalistischen Ideologie: Die Darstellung beschränke sich auf die Abbildung der Gegebenheiten, Fragen nach Sinn und Recht werden nicht mehr angesprochen.[217] So werde die Wiederholung des Gleichen zum absoluten Sinn stilisiert und das Leben als pure Existenz vergöttlicht. Die zunehmende Kluft zwischen Kunst und Produkten der Kulturindustrie spiegle sich in der Kluft zwischen neuer Musik, Tradition und dem Publikum. »The destruction of tradition is at the same time a destruction of the stability of the interpretive community which weakens its resistance to purely commercial criteria of evaluation – a process which reinforces the need for informed criticism, as an essential part of a work's reception,« fasste Peter Osborne diesen Gedanken zusammen.[218] Mit Osborne kann festgehalten werden, dass es aus Adornos Sicht nicht zuletzt diese Entwicklung ist, die philosophische Kritik unabdingbar macht, soll der Kunst ihre gesellschaftspolitische Funktion als Widerstandskraft nicht verloren gehen. Wie Adorno in »Musik und neue Musik« ausführt, leistet neue Musik durch ihre Verweigerung, konsumierbar zu sein, der Kulturindustrie Widerstand.[219] Das Bild des In-

---

215 Ebd.: »Die Lustigkeit schneidet jene Lust ab, welche der Anblick der Umarmung vermeintlich gewähren könnte und verschiebt die Befriedigung auf den Tag des Pogroms. Sofern die Trickfilme neben Gewöhnung der Sinne ans neue Tempo noch etwas leisten, hämmern sie die alte Weisheit in alle Hirne, dass die kontinuierliche Abreibung, die Brechung allen individuellen Widerstandes, die Bedingung des Lebens in dieser Gesellschaft ist. Donald Duck in den Cartoons wie die Unglücklichen in der Realität erhalten ihre Prügel, damit die Zuschauer sich an die eigenen gewöhnen.«

216 Ebd., S. 147: »Je dichter und lückenloser ihre Techniken die empirischen Gegenstände verdoppeln, um so leichter gelingt heute die Täuschung, dass die Welt draußen die bruchlose Verlängerung derer sei, die man im Lichtspiel kennenlernt.«

217 Vgl. ebd., S. 171.

218 Osborne, »Adorno and the Metaphysics of Modernism«, S. 42.

219 Adorno, »Musik und neue Musik«, S. 482: »Nicht umsonst assoziieren empörte Hörerbriefe mit manchen Kompositionen Schreckensereignisse, Panik; unter den avancierten Partituren heute klingen einige, wie man amerikanisch sagen würde, buchstäblich, als wären sie out of this world. Dieser Ton crescendiert mit der Rücksichtslosigkeit, die durch integrale Konstruktion die anheimelnde Spur des Menschlichen versagt. Er ist

humanen, das sie zeichne, verklage vermeintliche Humanität als unwahr. Diese Kritik am Humanismus habe die neue Musik mit Philosophie gemein.[220] Vor diesem gesellschaftskritischen Hintergrund differenziert Adorno auch in Hinblick auf Richard Strauss zwischen neuer und moderner Musik.[221]

1.10 Kritik als heidnische Form narrativer Praxis

Ein grundlegender Unterschied zwischen Lyotards und Adornos Kritik-Verständnis besteht darin, dass Adorno einer dialektischen Methode folgt, wogegen Lyotard sich von jeglicher Dialektik verabschiedet. Beim Versuch, einen Gegenentwurf zu einer seiner Ansicht nach praxisfernen Theorie zu entwickeln, spielt das Konzept einer narrativen Kultur, das er in den *Instructions païennes* ausführlich dargestellt hat, eine wichtige Rolle. Der dogmatische Standpunkt solle nicht wie bei Adorno durch einen kritischen, sondern durch den narrativen ersetzt werden.[222] Für Lyotards Ästhetik ist dieser Paradigmenwechsel insofern von Bedeutung, als er bei seiner Konzeption einer narrativen Praxis von der antiken Rhetorik ausgeht, in der er das Paradigma einer modifizierten Dialektik im Bereich der Kunst sieht. Mit Rekurs auf Aristoteles nimmt Lyotard von Dialektik im Sinne des Idealismus wie des Marxismus Abstand und geht von einer Vielfalt miteinander im Wettstreit liegender Meinungen aus. Da aus seiner Sichtweise die Wirklichkeit nicht dialektisch, sondern von Heterogenität geprägt ist, strebt er einen Wechsel vom dialektischen Weltverständnis zur Sichtweise der Triebökonomie an: vom dialektischen zum libidinösen Dispositiv (dispositif pulsionnel).

der richtigen Bewußtseins von der dinghaften Entfremdung und Depersonalisierung dessen, was über die Menschheit verhängt ist, schließlich von der Unfähigkeit des Sensoriums, das Verhängte überhaupt noch zu adaptieren. Der Ton der neuen Musik entsetzt sich davor, daß es zur Angst als der Vermittlung zwischen dem Subjekt und dem, was ihm geschieht, nicht mehr kommt: das Verhängte ist zum unmäßigen Schicksal aufgeschwollen. Nur durchs bilderlose Bild der Entmenschlichung hindurch hält diese Musik das Bild eines Menschlichen fest.«

[220] Vgl. ebd., S. 483.

[221] Adorno, »Richard Strauss«, S. 565: »Wäre nicht Richard Strauss gewesen, so müßte die gegenwärtige Musik längst nicht mehr die neue sich nennen. Der Idee nach monopolisiert sein Werk das Wort Moderne, chronologisch nicht, sondern qualitativ: Altvertrautes als Neues.«

[222] Vgl. Lyotard, *Instructions païennes*, S. 41.

Damit verbunden ist der Wechsel von einer pessimistischen modernen Sicht zu einer affirmativen, positiven, die er als postmodern definiert.[223] Als Endpunkt der Dialektik steht Adorno für Lyotard zugleich am Anfang dieses Paradigmenwechsels.[224] Wie Lyotards Distanzierung von der Kritischen Theorie basiert auch seine Ablehnung von Dialektik auf der Auseinandersetzung mit seiner marxistisch geprägten Vergangenheit. Da er nun die Geschichte nicht mehr im Sinne von Marx als dialektisch versteht, ist der Ausweg aus dem Dilemma des Kapitalismus auch nicht mehr als dialektischer Prozess vorstellbar und Kritik muss sich in neuer Form vollziehen.[225]

Lyotards Abstandnahme von Dialektik ist auch vor dem Hintergrund der Frage nach Gerechtigkeit und seines Kampfes gegen Totalitarismen zu sehen. Während sich in der Kommunikationsordnung der Wissenschaften die Ungleichheit zwischen Wissenden und Nichtwissenden im hierarchisch geordneten Gesellschaftsgefüge verfestige, stehe im narrativen Modell die Austauschbarkeit der Erzählerfunktion im Vordergrund. Die Möglichkeit des Erzählerwechsels lasse das narrative Wissen als Korrektiv der großen Erzählung erscheinen, wobei die Rolle des Erzählers vor allem gesellschaftlichen Außenseitern zukomme.[226] Die Vervielfältigung der Standpunkte habe revolutionäre Bedeutung, wobei Erzählen als Zeugnis-Ablegen zu verstehen sei, wie Lyotard am Œuvre Solschenizyns erläutert.[227] Als Fülle kleiner Erzählungen stelle sich Geschichte in der geänderten Narrationspraxis in neuem Licht dar. Durch die wolkenähnlichen Zusammenballungen erfundener, gehörter, berichteter oder gespielter Erzählungen[228] werde die Macht des Staates als einer erzählenden und sinngebenden totalitären Instanz gebrochen.[229] Dieser neue Weg, der sich aus den energetischen Eigenschaften des Gesellschaftssystems quasi von selbst entwickeln solle, opponiert gegen die Metaerzählung. Viele Geschichten zu erzählen, sei eine Form spielerischer Machtausübung, die das Ziel der Intellektuellen sein solle.[230]

---

223 Vgl. Lyotard, »Adorno come diavolo«, S. 109 f.
224 Ebd., S. 111 f.
225 Vgl. Lyotard, »Capitalisme énergumène«, S. 28 f.
226 Vgl. Lyotard, *Instructions païennes*, S. 34 f.
227 Vgl. ebd., S. 21 ff.
228 Vgl. ebd., S. 39.
229 Vgl. ebd., S. 30 f.
230 Vgl. ebd., S. 87.

Ersetzt Lyotard hier vorerst auch Adornos Konzept einer Selbstreflexion der Vernunft durch die Idee der Konfrontation einander korrigierender und unterstützender Sprachspiele, signalisiert der Gedanke, dass die kleinen Erzählungen zur großen im Gegensatz stehen, weil sie keinen Anspruch auf umfassende Legitimation erheben,[231] allerdings Nähe zu Adorno und Benjamin, die Lyotard später selbst hervorgehoben hat.[232] Durch die Multiplikation kleiner Geschichten wird die Finalität der Metaerzählung »heidnisch« aufgelöst: Finalität, Teleologie und Metaphysik werden in der Gleichrangigkeit der Erzählungen Teil eines neuen Heidentums.[233] Ein solches Heidentum erlaube es Lyotards Ansicht nach, dem Kapitalismus Paroli zu bieten, da dieser ebenso einem einzigen Gott, nämlich dem Kapital, diene.[234] Heidentum bezeichnet in diesem Kontext allerdings weniger Respekt- als Heimatlosigkeit und Freiheit.[235] Die Bedeutung Adornos für Lyotard besteht auch hierbei darin, dass jener mit seinem metaphysischen Anspruch eine Endposition markiere, von der aus weiterzudenken sei, sowohl im Bereich der Kunst als auch der Philosophie. Das gilt gleichermaßen für die von ihm protegierte künstlerische wie für Adornos philosophische Position.[236] Pierre Billouet hat darauf hingewiesen, dass die Entwicklung von Lyotards programmatisch-heidnischem Denken in Zusammenhang mit der Suche nach neuen Formen politischer Wirkungsmöglichkeit steht.[237] Lyotard zufolge bleibe eine politisch bedeutsame Frage bei Adorno offen: die nach einer affirmativen Politik.[238] Mit seiner Konzeption von Narration versucht Lyotard nicht zuletzt die Frage nach deren Möglichkeit zu beantworten,[239] wobei die von ihm angestrebte Veränderung der Erzählhaltung insofern politisch ist, als sie eine neue,

---

[231] Vgl. Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 98.
[232] Vgl. Lyotard, »Glose sur la résistance«, S. 141 f.
[233] Vgl. Lyotard, *Instructions païennes*, S. 46.
[234] Vgl. ebd., S. 53.
[235] Vgl. ebd., S. 42 f.
[236] Vgl. Lyotard, »Adorno come diavolo«, S. 112. In der provokant heidnischen Ausrichtung von Lyotards Denken zeigt sich vorerst allerdings auch eine wichtige Differenz zu Adorno, halte doch dieser in Lyotards Ansicht nach inakzeptabler Weise wie Marx und Freud an einer tragisch-metaphysischen Position fest, da ihm ein adäquates Verständnis der Triebökonomie fehle. Vgl. ebd., S. 109.
[237] Vgl. Billouet, *Paganisme et postmodernité*, S. 42.
[238] Ebd., S. 112.
[239] Lyotard, »Notes sur le Retour et le Capital«, S. 226.

revolutionäre Praxis initiiert, die wesentlich auch künstlerische Aktionen beinhaltet.

In »Notes sur le Retour et le Capital« betont Lyotard die Wichtigkeit von Happenings, sexuellen Befreiungsbewegungen, Okkupationen, Squattings, Produktion von Klängen, Wörtern und Farben ohne die Absicht, Werke zu schaffen.[240] In provokanter Weise stellt er damit Außenseiter institutionalisiertem Denken gegenüber: Marginalisierte, Maler, Experimentelle, Pop-Artisten, Hippies und Yippies, Parasiten, Verrückte und Internierte, in deren Leben es stündlich mehr Intensität gebe als in tausend Wörtern eines professionellen Philosophen.[241] Diese Umwertung stellt letztlich auch die Frage nach dem Konzept der Humanität neu, eine Frage, die Lyotard bis in die 1980er Jahre weiterverfolgen wird.[242] Die kritische Praxis, der er sich zuwendet, hat vielerlei Ausformungen. Es ist ihnen jedoch allen gemeinsam, in der Gesellschaft einen Außenseiterstandpunkt einzunehmen. Nicht mehr, sondern anderes und anders zu produzieren, sei Ziel.[243] In diesem Sinne entsteht Lyotard zufolge kritische Praxis aus dem System und dessen impliziten Gegebenheiten selbst.[244] Das dem System inhärente kritische Potential wahrzunehmen und affirmativ zu bestärken, ist die Strategie, die er anstrebt, um das Bestehende zu verändern. Den experimentellen Künsten kommt dabei ein entscheidender Stellenwert zu: Praktiken des Happening und der entmusikalisierten Musik, Formen des Sit-in und Sit-out, der Reise und der Light Shows.[245]

Mit dem neuen Dispositiv ist eine veränderte Haltung zum Subjekt verbunden. Da die traditionelle Subjektsvorstellung eng mit der Dialektik Hegel'scher Provenienz verknüpft ist, ist sie vom Standpunkt des sich auf Heterogenität und Pluralität konzentrierenden Philosophen aus zu modifizieren. Autonomie des Subjekts ist nicht mehr das vorrangige Ziel. Es gehe darum, das Subjekt der vom Zufall geleiteten Viel-

---

[240] Ebd.

[241] Ebd., S. 226 f.

[242] Ebd.

[243] Lyotard, »Capitalisme énergumène«, S. 52.

[244] Ebd.

[245] Ebd.: »[…] des pratiques de *happening* et de musiques démusicalisées et des pratiques de *sit-in* et de *sit-out*, et du ›voyage‹ et des *light shows*, et des pratiques de desenfermement des pederastes et des lesbiennes et des ›fous‹ et des délinquants, et des pratiques de gratuité unilatéralement décidée.«

falt der Maschinerie des Begehrens zu überantworten,[246] schreibt er in »Capitalisme énergumène«. Trotz dieser radikalen Formulierung, die die Transformation des dialektischen in ein libidinöses Denkmodell beabsichtigt, bedeutet dies allerdings nicht, dass das Subjekt ausgelöscht werden solle. Entscheidend ist, dass die Flexibilität der Narrationspraxis verschiedene Standorte des Subjekts erlaubt.[247] Droht dies auch in der Radikalität mancher Formulierungen, im Besondern in Texten der 1970er Jahre, manchmal unterzugehen, wird in *La condition postmoderne* zweifellos deutlich, dass Lyotard an der Idee einer Unzerstörbarkeit des Ich festhält.[248] Diese beruht allerdings auf neuartigen Voraussetzungen: Sei das Ich auch wenig, sei es doch vielfach vernetzt, worauf seine Stärke beruhe.[249] Statt zu resignieren, betont Lyotard die Macht des Einzelnen über das, was er als Nachricht aussendet.[250]

Schließlich ist zu betonen, dass auch Lyotards Überlegungen deutlich von historischem Verantwortungsbewusstsein geprägt sind. Nicht zuletzt angesichts der geschichtlichen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts fordert die neuartige Situation aus seiner Sicht radikales Umdenken: Kritik als heidnische narrative Praxis.[251]

Kunst und Kritik

1.11 Kunst im Fokus dialektischer Kulturkritik

Die politische Funktion der Kunst ist für Adorno eine Invariante. Dabei ist das Motiv des Widerstands zentral.[252] Spricht er der Kunst bei der

[246] Ebd., S. 42 f.
[247] Lyotard, *Instructions païennes*, S. 47.
[248] Damit steht er Kritikern des postmodernen Subjektsverlusts, wie etwa Manfred Frank, nicht so ferne, wie es einschlägige Polemiken nahelegten. Vgl. u. a. Frank, *Die Unhintergehbarkeit von Individualität*.
[249] Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 31 f.: »Le soi est peu, mais il n'est pas isolé, il est pris dans une texture de relations plus complexe et plus mobile que jamais. Il est toujours, jeune ou vieux, homme ou femme, riche ou pauvre, placé sur des ›nœuds‹ de circuits de communication, seraient-ils infimes.«
[250] Ebd.: »Et il n'est jamais, même le plus défavorisé, dénué de pouvoir sur ces messages qui le traversent en le positionnant, que ce soit au poste de destinateur, ou de destinataire, ou de référent.«
[251] Lyotard, »Avis de déluge«, S. 12.
[252] Siehe dazu auch Gibson, Rubin, »Adorno and the Autonomous Intellectual«, S. 19.

Überwindung der selbstzerstörerischen Dynamik der Aufklärung einen besonderen Stellenwert zu, so deshalb, weil sie als authentische Kunst fähig sei, Widerstand zu leisten.[253] Besondere Aufmerksamkeit gilt in diesem Zusammenhang von Anfang an der Musik. Bereits in der Odyssee-Interpretation der *Dialektik der Aufklärung* wird am Beispiel des Sirenengesangs auf die »Neutralisierung der Kunst«[254] in der Zivilisation hingewiesen, die aus ihrer Distanz zur Lebenspraxis resultiere und mit Selbstentfremdung des homerischen Helden verbunden sei.

Kann in Odysseus mit Karin Bauer ein asketischer Priester im Sinne Nietzsches gesehen werden, dessen Lebensverneinung als lebenserhaltende Defensive zugleich seinen Willen zur Macht bestärkt, unterstreicht Adornos gesellschaftskritische Interpretation dagegen kritisch die Verarmung der sinnlichen Erfahrung, die in einem gewissen Sinn bereits die Machtlosigkeit der Musik als Massenprodukt der Kulturindustrie vorwegnimmt.[255] Kritische Analyse der Kultur stellt für Adorno ein Mittel dar, solch unvermeidlicher Neutralisierung der Kunst in der Kultur zu begegnen. Angesichts des stets wachsenden Einflusses des ökonomischen Denkens bestehe die Gefahr, dass die Kunst vom Markt aufgesogen und damit ihre die Tatsächlichkeit transzendierende Perspektive nivelliert werde.

Die dialektische Methode Adornos zielt auf zweierlei ab: einerseits das kritische Potential der Kunst herauszuarbeiten, das kritischem Denken als Vorbild dienen sollte; andererseits die Verstrickungen von Musik und Herrschaftsdenken zu entlarven. »Adorno's political commitment remained to music«[256], hielten Nigel Gibson und Andrew Rubin in diesem Sinne fest. Die Fähigkeit der Kunst, im Besonderen das Allgemeine zu reflektieren, sieht Adorno als zentral an. Sie ergebe sich aus der Distanz zur Realität sowie durch Rekurs auf eine Ganzheit, die insofern qualitativ neu sei, als sie das Besondere nicht zum Allgemeinen reduziere.[257]

Kunst gibt Adorno zufolge den Anspruch auf Totalität und Absolutheit nicht auf. Dennoch widerspreche sie dem auf Aufhebung des Besonderen im Allgemeinen abzielenden idealistischen Versöhnungs-

---

[253] Vgl. Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 34.
[254] Ebd., S. 51.
[255] Bauer, *Adorno's Nietzschean Narratives*, S. 70 f.
[256] Gibson, Rubin, »Adorno and the Autonomous Intellectual«, S. 9.
[257] Vgl. Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 35.

modell. Indem sie eine metaphysische Dimension bewahre, die sonst verloren sei, stelle sie ein alternatives Modell von Versöhnung dar, dem das Denken zu folgen habe. Die metaphysische Dimension der Kunst charakterisieren die Autoren der *Dialektik der Aufklärung* mit dem Benjamin'schen Begriff der Aura: »Im Kunstwerk wird immer noch einmal die Verdoppelung vollzogen, durch die das Ding als Geistiges, als Äußerung des Mana erschien. Das macht seine Aura aus.«[258]

Adornos Auffassung nach zeigen die geschichtlichen Entwicklungen, dass sich auch die Musik der Dialektik der Aufklärung nicht entziehen könne. In seinen Notizen zum unvollendeten Beethoven-Buch hat er dargelegt, dass die Stellung des Kunstwerks in der Geschichte eng mit seinem Anteil an der Geschichte des Subjekts verbunden sei. Aufgrund dieser Verwobenheit von geschichtlichen und künstlerischen Entwicklungen stelle sich die Möglichkeit, Versöhnung zu gestalten, in den jeweiligen geschichtlichen Epochen unterschiedlich dar. Zu Mozarts Zeit, als die Geschichte noch nicht die bürgerliche Utopie widerlegt habe – »Mozart ist genau gestorben ehe die französische Revolution in Repression umschlug«[259] – sei Versöhnung beinahe als gegenwärtige denkbar gewesen.

Wie er in der *Philosophie der neuen Musik* darlegt, entsprechen dem Konflikt zwischen Subjekt und Objekt, Mensch und Naturmächten, der in der *Dialektik der Aufklärung* dargestellt wird, zwei unterschiedliche musikalische Zeitmodi, die wiederum zwei unterschiedliche Hörtypen hervorbringen: den expressiv-dynamischen und den rhythmisch-räumlichen: »Jener hat seinen Ursprung im Singen, ist aufs erfüllte Bewältigen der Zeit gerichtet und wendet in seinen höchsten Manifestationen den heterogenen Zeitverlauf zur Kraft des musikalischen Prozesses um. Der andere Typ gehorcht dem Schlag der Trommel.«[260] Konträr zur subjektiv-expressiven Zeitgestaltung sei die rhythmische »Artikulation der Zeit durch Aufteilung in gleiche Maße«; sie setze daher »die Zeit virtuell außer Kraft«. Wie die geschichtliche Entwicklung Subjekt und Natur voneinander immer mehr entfremde, stünden die beiden Hörtypen einander zunehmend unvereinbar gegenüber.[261] Die musikalischen Formen interpretiert Adorno je nach Dominanz der

---

[258] Ebd.
[259] Adorno, *Beethoven*, S. 60 f.
[260] Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 180.
[261] Vgl. ebd.

Typen und verdeutlicht damit den jeweils vorherrschenden im Lauf der Musikgeschichte. In ihrer klassischen Gestalt entwerfe die Vereinigung beider – wenn auch als Schein und damit mit einem Moment von Unwahrheit verknüpft – ein Modell möglicher Versöhnung. Die Sonate sei aufgrund der in ihr vereinigten konträren Kräfte dazu prädestiniert, ein Versöhnungsmodell auszubilden.[262]

Beispiele für gelungene Augenblicke der Versöhnung zwischen Subjektivität und Objektivität, Allgemeinem und Besonderem, findet Adorno vor allem bei Beethoven, der ihn deshalb besonders interessiert, weil an seinen Werken das bewusste Ringen um Versöhnung deutlich werde, das bei Mozart und Schubert fehle. Wie Adorno anhand von Beethoven ausführt, sei die Qualität des Augenblicks, der die Möglichkeit von Versöhnung evident werden lasse, nicht einfach Stillstand, eben nicht unmögliche Rückkehr in die Idylle, sondern werde durch Arbeit des Geistes, durch Selbstbesinnung erreicht. Dadurch könne Beethovens Musik der Philosophie – dem Denken – als Vorbild dienen.[263] In seinen Notizen zu Beethoven versucht Adorno, die musikalische Qualität des Augenblicks, in dem das Subjekt »an der Totalität das Bewußtsein des Widerstandes« gewinne, zu analysieren.[264] Sie zeige sich besonders an der Form der Wiederholungen. Diese seien nicht erzwungen, nicht Wiederkehr des Gleichen, sondern eher Entspannung und Perspektivenwechsel: »gerade nicht, wie bei Strawinsky, ein Wiederholungszwang, sondern gerade im Gegenteil ein Sichentspannen, Loslassen.«[265] Gelungene Wiederholung ist für Adorno Sinnbild erfüllter Zeit, Glücksmoment schlechthin. Entsprechend dem auf die Odyssee bezogenen Gedanken, dass gelungene Heimkehr nicht einfach Rückkehr in den alten Zustand, sondern qualitativ Neues wäre, denkt Adorno den Augenblick gelungener Wiederholung als einen, der in die Zukunft weist. Im erfüllten Augenblick greifen Zuständlichkeit und Fortschritt ineinander, wie er exemplarisch an der *Pastorale* ausführt: »Was ist, muß werden, Glück der Wiederholung wird zum gesteigerten Glück. Das Genialste vielleicht das aus dem Schlußglied des Themenvordersatzes gebildete, dabei frisch erscheinende Codathema der Klari-

[262] Vgl. ebd.

[263] Zu Adornos Beethoven-Bild siehe auch Urbanek, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik*.

[264] Adorno, *Beethoven*, S. 73.

[265] Ebd., S. 164.

nette S. 32, über den tickenden Fagottachteln: Zeit als Glück.«[266] Das Moment des Loslassens, des Vergessens, das für das Gelingen eines solch rettenden Augenblicks konstitutiv sei, zeige sich auch an Schuberts Musik, deren Wahrheit sich »im Augenblick, blitzhaft erhellt, nicht in der ausgebreiteten Zeit«[267], wie Adorno bereits 1928 schrieb. Auch Schubert gelinge durch Wiederholung ein Perspektivenwechsel, wodurch qualitativ Neues entstehe. Adornos Interpretation nach symbolisiert die Figur des Wanderers diese paradoxe Bewegung, die zugleich Stillstand und Fortschritt beinhalte.[268]

Die Fähigkeit loszulassen, kennzeichne nicht nur die Zeitgestaltung in einzelnen Werken, sondern auch die gesamte Entwicklung eines Komponisten. Hieraus erklärt sich Adornos besondere Wertschätzung der Spätwerke Beethovens und Schönbergs. Letzterer sei auch deshalb beispielhaft, weil er seinem eigenen Systemdenken gegenüber die Freiheit behauptet habe.[269] Adornos Gedanke, dass jedes Kunstwerk einen Augenblick darstelle, ist bis in die *Ästhetische Theorie* hinein greifbar, wo die Vorstellung auf struktureller Ebene weiterentwickelt wird: »Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick; jedes gelungene ein Einstand, momentanes Innehalten des Prozesses, als der es dem beharrlichen Auge sich offenbart.«[270]

1.12 Kunst im Lichte postmodernen Heidentums

Auch Lyotard weist der Kunst in seiner Sicht der Gesellschaft eine wichtige Funktion zu, wie seine Konzeption der Pluralität postmodernen Wissens zeigt. Da er letztlich einen Weg sucht, dem allumfassenden Funktionalismus zu entkommen, sind ihm jene Bereiche wichtig, wo das Unbekannte, nicht Planbare und Paradoxe im Zentrum steht: die

---

[266] Ebd., S. 73.

[267] Adorno, »Schubert«, S. 28.

[268] Vgl. ebd., S. 25.

[269] Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 118: »Die Kraft des Vergessens ist dem späten Schönberg bewahrt geblieben. Er kündigt jener Allherrschaft des Materials die Treue, die er stiftete. Er bricht mit der unvermittelt gegenwärtigen, geschlossenen Anschaulichkeit des Gebildes, welche die klassische Ästhetik mit dem Namen des Symbolischen benannt hatte und welcher in Wahrheit kein Takt von ihm je entsprach. Als Künstler gewinnt er den Menschen die Freiheit von der Kunst wieder. Der dialektische Komponist gebietet der Dialektik Halt.«

[270] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 17.

Wissenschaften und die Kunst, soweit sie auf Entdeckung des Neuen ausgerichtet sind und sich Innovation im Sinne von kalkuliertem Fortschritt, Effizienzdenken und Positivismus widersetzen. Deren hohe Wertschätzung in der kapitalistischen Gesellschaft beruhe, wie Lyotard betont, vor allem auch, was den Fortschritt der Wissenschaften betrifft, auf einer Fehleinschätzung:

> Die Expansion der Wissenschaft wird nicht durch den Positivismus der Effizienz hervorgebracht. Das Gegenteil ist der Fall: Am Beweis arbeiten bedeutet das Gegenbeispiel, das heißt das Unbegreifliche, suchen und es »erfinden«; an der Argumentation arbeiten heißt das »Paradoxon« suchen und es durch neue Spielregeln des Raisonnements legitimieren. In beiden Fällen wird die Effizienz nicht um ihrer selbst willen angestrebt, sie kommt hinzu, manchmal spät, wenn die Geldgeber sich endlich für die Sache interessieren.[271]

Vielfalt entstehe, wo Widerspruch und Sensibilität für das Inkommensurable vorhanden seien.[272] Der »Wille der Kunst« kann dabei, wie es Amparo Vega formuliert hat, als positiv im Sinne Nietzsches verstanden werden.[273]

Auch Lyotard stellt kritische Überlegungen bezüglich der Rolle der Technik an. Diene sie im Funktionalismus des kapitalistischen Wertschöpfungssystems weniger der Wahrheit als dem Machtstreben,[274] verwandle sie sich in der Kunst, sofern sie – im antiken Sinne des Wortes – künstlerisch werde.[275] In ähnlicher Weise wie Adorno unterscheidet Lyotard scharf zwischen Kunst, Gewinn- und Machtstreben. Während im Kapitalismus eindeutig abstrakter Gewinn in Form von Geld Ziel des Einsatzes von Technik sei, gehe es im Künstlerischen um den Akt des Ins-Werk-Setzens: um die einzigartige Schönheit des gefundenen Spielzugs.

Bereits an seinen Erläuterungen zu Duchamps Œuvre, die er 1977 unter dem Titel *Les Transformateurs Duchamp* publizierte, wird die politische Bedeutung deutlich, die Lyotard der Kunst beimisst. Sie liege darin, dass die Kunst Gesetze und Praktiken in Frage stelle, die das Leben und damit auch die Politik bestimmen. Ziel sei zu experimentieren,

---

[271] Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, S. 158.
[272] Vgl. Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 8 f.
[273] Vgl. Vega, »Zur Genealogie des Widerstreits«. Wie Vega darlegt, fungiert Kunst als Mittel, das Andere positiv zum Ausdruck zu bringen.
[274] Vgl. Lyotard, *La condition postmoderne*, S. 77.
[275] Lyotard, »Avertissement«, S. 18.

um Inkongruenzen und Inkommensurabilitäten zu entdecken. Im Zentrum steht der Gedanke der Transformation. Sie ziele, wie bei Duchamp erkennbar sei, auf Neuverteilung der Energie, nicht auf Wiederholung, wie die wirtschaftliche Produktion.[276] Auch für Lyotard ist künstlerische Aktion auf permanente Erneuerung und gegen die Wiederholung des Gleichen gerichtet. Philosophen wie Künstler wenden sich seiner Ansicht nach gegen das Vorgegebene, das Institutionalisierte und Formalisierte. Daher sind ihre Bemühungen anti-totalitär und zielen auf Umsturz totalitärer Systeme.[277] Künstlerische Strategien verändern sich selbst unablässig. Um die Vielfalt des Möglichen zu entdecken, sei der Zufall hilfreich. Nicht das Gesetz, dem sie folge, sondern der Effekt einer Aktion sei entscheidend. Lyotard plädiert mit der Kunst gegen Kontrolle und Wahrheitsdogmen: für eine Machtlosigkeit, die zugleich Stärke ist.[278] In diesem Sinn kann er Kunst als zugleich negativ und affirmativ charakterisieren:

> Die Position Duchamps ist affirmativ. Er bestimmt sie selbst als »Bejahungsironie«. […] Aber die Affirmation, um die es hier geht, schließt die Negation nicht so aus, als sei sie ihr bloßes Gegenteil. Wenn die Affirmation ironisch ist, schließt sie auch Trennung, Bedauern und Eifersucht mit ein: und all dies muß man als Bejahung, d. h. als Kräfte denken.[279]

Unter Berufung auf die Sophisten, auf die er auch in *Le différend* Bezug nehmen wird, nimmt Lyotard provokant von Platon Abstand und führt Duchamps Kunst als Ort des Widerstands »gegen den Terror von wahr und falsch« ins Feld.[280] Lyotard argumentiert gegen eine Versöhnung der Gegensätze, da er in ihr ein Streben nach Totalität sieht, das Alterität verdrängt und absorbiert.[281] Anstatt Letztere als Gegensatz zu Identität zu betrachten, der dialektisch aufzuheben sei, sei sie in ihrer Unfassbarkeit zu akzeptieren. Scheint er damit auch in scharfem Gegensatz zu Adorno zu stehen, darf das dennoch nicht über eine grundlegende Parallele hinweg täuschen: dass beide intendieren, der Vielfalt und Ein-

---

276 Vgl. Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp*, S. 39 f.
277 Vgl. ebd., S. 49 f.
278 Vgl. ebd., S. 61.
279 Lyotard, *Die Transformatoren Duchamp*, S. 53 f.
280 Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp*, S. 49: »La sophistique exige un espace-temps de la parole et de la société, politiques notamment, où la terreur du Vrai ou Faux n'a pas de place, où l'on n'a pas besoin de ces critères pour justifier ce qu'on dit et fait, où l'on ne juge que sur les effets.«
281 Vgl. ebd., S. 92.

zigartigkeit des Gegebenen Rechnung zu tragen, Abstraktions- und Nivellierungstendenzen entgegenzuwirken. Beide sind davon überzeugt, dass sich Kunst und Wissenschaft gegen im Dienst der etablierten Machtverhältnisse stehende Rationalität und Konsum richten sollten wie auch gegen Aufklärung im Sinne von alles erleuchtender Helle. Von Duchamp beispielsweise werde diese durch die Technik des Unähnlich-Machens gebrochen. Deshalb seien seine Erfindungen genuin anders als die der Naturwissenschaften: Nicht auf das Lösen praktischer Fragen gerichtet, werfen sie vielmehr Fragen auf. Von Spontaneität geprägt, kennen sie keine Folgerichtigkeit.[282] Statt Brauchbarkeit werde Auflösung von Identität angestrebt, um der Verwertbarkeit zu entgehen: das Nutzlose sei zugleich das Einzigartige.

Wie Nietzsche und manchen Sophisten ist es Lyotard um eine Umkehrung der Werte zu tun: Das Unsichtbare und Machtlose solle stark werden,[283] »Dummheit« und »Intelligenz« nicht mehr klar zu unterscheiden sein.[284] Allerdings steht nicht Dekonstruktion im Zentrum seines Interesses, sondern Einzelaktivitäten und Ereignisse.[285] Aktion solle bloß negatives Reagieren ersetzen. In diesem Sinne habe auch Duchamp neue Gesetze erfunden, statt alte zu kritisieren.[286] Mit Hilfe von Humor und Ironie stelle er die Dominanz einer Perspektive in Frage, Kritik und Affirmation gehen ineinander über.

Im Besonderen interessiert sich Lyotard für Duchamps künstlerische Konzeptionen von Raum und Zeit in Arbeiten wie *La mise à nue* oder *Le Grand Verre*, wo Mehrdimensionalität die Inkongruenz unterschiedlicher räumlicher Perspektiven hervortreten lässt. Kritisch sei die Kunst auch insofern, als sich die künstlerische Auffassung von Zeit radikal von der ökonomisch relevanten unterscheide: Der Augenblick wird als unfassbar erfahren.[287] Duchamps Werke seien in einem solchen Sinn auf den Augenblick ausgerichtet. Sie kennen keine Kausalfolge,

---

[282] Vgl. ebd., S. 63 f.
[283] Vlg. ebd., S. 84.
[284] Ebd., S. 85.
[285] Vgl. ebd., S. 93.
[286] Vgl. ebd., S. 102.
[287] Ebd., S. 39: »[…] la femme est-elle *déjà* mise à nu, ou ne l'est-elle *pas encore?* […] le temps du Grand Verre est celui d'une mise à nu qui n'est *pas encore* faite, le temps d'*Etant donnés* … celui d'une mise à nu qui est *déjà* faite. Le Verre est le ›retard‹ du nu, *Etant donnés* … son avance. C'est trop tôt pour voir la femme se mettant nue sur le Verre, et c'est trop tard sur la scène d'*Etant donnés* …«

Zufall ersetze Finalität. Daher ständen Duchamps Maschinen im Gegensatz zu industriell verfertigten, die nichts als das Gleiche reproduzieren würden. Der Zufall sei somit ein Verbündeter im Kampf gegen die Wiederholung des Gleichen,[288] Duchamps Zeitkonzeption stelle den unfassbaren Moment der Verwandlung ins Zentrum.[289] Diese auf eine durch Diskontinuität und Zufall geprägte Ästhetik Duchamps finde sich auch in der Musik der Avantgarde: bei Feldman und Cage.

Wie sein Kommentar zu Duchamp zeigt, entspricht auch Lyotards Sichtweise der Kunst seiner kritischen Analyse des Gesellschaftssystems. Wie Olivier Dekens ausführte, ist sie darüber hinaus Resultat seiner Rationalitätskritik, in der Politik und Ästhetik verschmelzen.[290] Kunst ist für Lyotard nicht Repräsentation, sondern steht in destruktivem Spannungsverhältnis zur repräsentativen Ordnung. Damit wird sie zu einer anarchischen Haltung verpflichtet, in der der künstlerische Energiefluss dem der Systemenergie gleicht, ohne allerdings den systemerhaltenden Normierungen zu folgen. Vielmehr bringe seine subversive Kraft den irrationalen Charakter des Systems selbst zum Vorschein.[291] Setzt sich Lyotard mit der Betonung von Affirmation anstelle von Negation einerseits programmatisch von Adorno ab, ist die Funktion, die der Kunst im Entwurf der postmodernen Haltung zukommt, dennoch vergleichbar mit dem Stellenwert, den ihr Adorno einräumt. Die »unvergleichliche Rolle«[292], die die Kunst für Lyotard spielt, wie es Dieter Mersch formuliert hat, prägt sein gesamtes Werk. Bereits in den 1970er Jahren stellt die Interpretation konkreter Werke in ähnlicher Weise wie bei Adorno die Basis für allgemeine Überlegungen zu Gesellschaft, Kunst und Kultur dar. Trotz dieser wichtigen Parallele findet eine Annäherung an Adorno jedoch erst in späteren Werken statt. In den 1970er Jahren entwarf Lyotard eine radikalere Position, die er mit seinem geschichtlichen Standort begründete. Dieser erlaube es ihm, die zynische Natur des Kapitalismus besser zu erkennen, wie er in »Adorno come diavolo« schrieb.[293] Intensität sei die künstlerische Kategorie, die

[288] Vgl. ebd., S. 74 f.
[289] Vgl. ebd., S. 155.
[290] Siehe dazu auch Dekens, *Lyotard et la philosophie (du) politique*, S. 17.
[291] Vgl. Lyotard, »Adorno come diavolo«, S. 100.
[292] Siehe dazu auch Mersch, »Das Entgegenkommende und das Verspätete. Zwei Weisen, das Ereignis zu denken: Lyotard und Derrida«.
[293] Vgl. Lyotard, »Adorno come diavolo«, S. 100.

die Kraft besitze, stabile Räume aufzulösen und die teleologisch zielgerichtete zeitliche Ordnung zu sprengen.[294]

Dass Lyotards Sichtweise von Gesellschaft und Kunst Adornos Verbindung von Gesellschafts- und Kunstkritik fortsetzt, wenn auch vorerst mit unterschiedlichem Fokus, zeigt auch seine Kritik an Adornos Deutung musikalischer Phänomene. Konsonante Akkorde seien in ihrer abstrakten Vermittlungsfunktion nicht mit Geld zu vergleichen, wie es Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* konstatierte, sondern stünden vielmehr für die perfekte Versöhnung von Material und Form, für das Ideal des Meisterwerks. Was Adorno beschreibe, sei lediglich ihr zynischer Gebrauch in der Kultur.[295] Das gemeinsame Problem beider Autoren ist, wie eine umfassende Erneuerung der Kultur und eine Kritik an der Aufklärung zu denken wäre. Wie bei Adorno ist es auch bei Lyotard die Kunst, die das größte Widerstandspotential beinhaltet. Während sie bei Adorno jedoch als singulärer Ausdruck und der Philosophie komplementärer Erkenntnisfaktor gedacht ist, steht sie bei Lyotard im Kontext anderer subversiver Aktivitäten, die alle als Gegenpole zur normativen, allgegenwärtigen Dominanz der kapitalistischen Wertordnung fungieren. Indem diese sie zu verdrängen versuche, verweise der Kapitalismus indirekt auf ihre subversive Macht.[296] Scheint Lyotards kulturkritischem Ansatz daher zunächst eine größere Nähe zur Praxis inhärent zu sein als Adornos Kritischer Theorie, relativiert sich diese Differenz in Lyotards späteren Schriften. Mit der zunehmenden Bedeutung von ästhetischen Fragen geht eine Veränderung des Politikverständnisses einher, die Lyotards politische Philosophie letztlich in Kulturkritik übergehen lässt: Auseinandersetzung mit Kultur wird zur Grundlage der philosophischen Suche nach Gerechtigkeit, wie auch Olivier Dekens betonte.[297] Auch bei Lyotard manifestiert sich

[294] Vgl. Lyotard, »Notes sur le Retour et le Capital«, S. 225 f.

[295] Lyotard, »Adorno come diavolo«, S. 108: »Les harmonies parfaites sont à comparer aux expressions de circonstance du langage et encore plus à l'argent dans l'économie. Leur caractère abstrait les rend capables d'intervenir partout en médiation et leur crise est profondément liée, dans la phase présente, à la crise de toutes les fonctions de médiation. […] Les accords de tonale, de dominante, de septième de dominante ne sont pas de la monnaie, […] ils sont les ›chefs-d'œuvre‹, ils incarnent la conciliation censée parfaite du matériau et de la forme. Ce qui Adorno décrit, c'est leur usage cynique dans la culture […].«

[296] Vgl. Lyotard, »Capitalisme énergumène«, S. 39.

[297] Vgl. Dekens, *Lyotard et la philosophie (du) politique*, S. 73.

Politik schließlich »negativ«, wie Anne Elisabeth Sejten erläuterte,[298] insofern als die gesellschaftskritische Perspektive alle Bereiche der Philosophie durchdringt, ohne dass diese explizit als politische Philosophie deklariert werden. Wenn auch die politische Dimension der Kunst für Lyotard erst später zunehmend an Bedeutung gewinnen wird, so zeigt bereits *La condition postmoderne*, dass es beim Kampf gegen die großen Erzählungen um eine kritische Neugewinnung bestehender ästhetischer und politischer Denkformen geht: »His declared war on ›grand narratives‹ initiates a critical reappraisal of knowledge, aesthetics, and politics in a post-Enlightenment era«[299], brachten Taylor und Lambert diese Tendenz auf den Punkt.

1.13 Tradition, Moderne und neue Musik

Adornos kritische Überlegungen zur Musikgeschichte münden in die Frage nach der musikalischen Gegenwart, die für ihn zugleich eine nach der Zukunft der Musik ist. Peter Osborne hat den Konflikt zwischen klassischer Kunst und moderner unterstrichen, der in Adornos Ästhetik zum Ausdruck komme: Das Neue unterminiere die der klassischen Ästhetik zugrunde liegende Zeitlichkeit.[300] Dieser Konflikt ist auch Ausdruck der gesellschaftskritisch-politischen Perspektive, mit der Kunst bei Adorno unausweichlich verbunden ist. Wie er in der *Philosophie der neuen Musik* ausgeführt hat, trägt die Kunst in der Moderne dem fortgeschrittenen Stadium der Bedrohung des Besonderen im technisch hoch entwickelten Gesellschaftssystem Rechnung. Angesichts der wachsenden Bedrohung des Individuellen durch die Totalität der Herrschaft werde es zunehmend unmöglich, ein Bild der Versöhnung zu zeichnen.[301] Aufgrund der Vereinnahmung und fortschreitenden Entfremdung des Subjekts gestalte sich die Möglichkeit erfüllter subjektiver Zeitgestaltung immer schwieriger. Auf dieses Problem reagiere die

---

[298] Vgl. Sejten, »Politique négative«, S. 64 f.
[299] Taylor und Lambert, »General Introduction«, S. 2.
[300] Vgl. Osborne, »Adorno and the Metaphysics of Modernism: The Problem of a ›Postmodern‹ Art«, S. 37.
[301] Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 177: »Keine Musik heute, die etwas von der Gewalt der geschichtlichen Stunde in sich hätte und dabei von Verfall der Erfahrung, dem Ersatz von ›Leben‹ durch einen von der konzentrierten wirtschaftlichen Verfügungsgewalt gelenkten Vorgang wirtschaftlicher Anpassung unberührt sich zeigte.«

Kunst auf zwei Weisen. Diese erläutert er anhand der Gegenüberstellung der Wiener Schule und des Neoklassizismus, wobei der Umgang des kompositorischen Subjekts mit der Zeit ein Schlüsselkriterium der Unterscheidung darstellt. Die Gestaltung der Zeit ist daher auch das wesentliche Kriterium bei der Gegenüberstellung von Schönberg und Strawinsky in der *Philosophie der neuen Musik*. Egon Wellesz folgend, vergleicht Adorno Petruschka und Pierrot.[302] Der schiffbrüchig geborgene Pierrot stellt dabei auch das Gegenbild zum den Meeren trotzenden Odysseus Homers dar:

> Pierrot und Petruschka […] überleben den eigenen Untergang. Aber in der Behandlung des tragischen Clowns trennen sich die historischen Linien der neuen Musik. Bei Schönberg ist alles auf die in sich selber zurücknehmende, einsame Subjektivität gestellt. Der ganze dritte Teil entwirft eine »Heimfahrt« in ein gläsernes Niemandsland, in dessen kristallisch-lebensloser Luft das gleichsam transzendentale Subjekt, befreit von den Verstrickungen des Empirischen, auf imaginärer Ebene sich wieder findet. Dem dient nicht weniger als der Text die Komplexion der Musik, die mit dem Ausdruck schiffbrüchigen Geborgenseins das Bild hoffnungsloser Hoffnung entwirft.[303]

Schönberg ist Adorno zufolge der Versöhnung näher als Strawinsky, weil es ihm noch einmal gelinge, den Augenblick einer möglichen gewaltlosen Vereinigung von Subjekt und Objekt als Gegenwart des nicht Gegenwärtigen festzuhalten. Strawinskys Objektivität, wenn auch den Verfall subjektiver Kraft registrierend, gibt dagegen diese Hoffnung auf, indem sie den Part der objektiven Kräfte, die das Subjekt zerstören, repräsentiert. Statt Einfühlung ins Subjekt, wird ein quasi objektiver Standpunkt eingenommen.[304] Adorno zufolge gibt Strawinskys Musik letztlich die Idee von Humanität und damit das Ziel der Aufklärung auf: Subjektivität nehme bei ihm »den Charakter des Opfers an, aber – und darin mokiert er sich über die Tradition humanistischer Kunst – Musik identifiziert sich nicht mit diesem, sondern mit der vernichtenden Instanz. Durch die Liquidation des Opfers entäußert sie sich der Intentionen, der eigenen Subjektivität.«[305]

---

302 Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 133: »Die Sujets, gleichen Namens, berühren sich in der Idee, der damals schon etwas abgestandenen neuromantischen Transfiguration des Clowns, dessen Tragik die heraufziehende Ohnmacht von Subjektivität anmeldet, während zugleich ironisch die verurteilte Subjektivität ihren Primat festhält.«
303 Ebd.
304 Vgl. ebd., S. 133.
305 Ebd.

Ist Adorno auch Schönberg gegenüber positiver eingestellt als Strawinsky, kann seine Gegenüberstellung von Neoklassizismus und Dodekaphonie dennoch nicht als Parteinahme für die Rationalisierung des Komponierens gewertet werden. Denn auch gegenüber der Zwölftontechnik äußert er sich skeptisch.[306] Weniger ist Adorno Anwalt Schönbergs und Ankläger Strawinskys als Kritiker von Tendenzen der Verdinglichung im Allgemeinen. Wie Robert Witkin dargelegt hat, ist Schönbergs Position ein Extrem, das nicht zuletzt auch aufgrund seines im Vergleich zu Strawinsky kleineren Publikumskreises mit dem einsamen Denker verwandt sei. Wohl auch deshalb werde er mit Sympathie bedacht.[307] Adornos Ideal ist das einer informellen Musik, die sich am Modell der freien Atonalität orientiert. Es ist die utopische Konzeption einer Musik, die erst zu verwirklichen wäre.[308] Adornos Überlegungen, wie solch ein Ideal zu erreichen sei, knüpfen an die Diskus-

[306] Ebd., S. 67 f.: »Die Frage, welche dann die Zwölftonmusik an den Komponisten richtet, ist nicht: wie kann musikalischer Sinn organisiert, sondern vielmehr: wie kann Organisation sinnvoll werden, und was Schönberg seit fünfundzwanzig Jahren produzierte, sind fortschreitende Versuche zur Beantwortung jener Frage. Es wird schließlich, fast mit der fragmentarischen Gewalt der Allegorese, einem in den innersten Zellen Leeren die Intention eingelegt. Das Herrschaftliche solcher späten Gebärde jedoch spricht an auf das im Ursprung herrische Wesen des Systems selber. Die Zwölftonstimmigkeit, die jeglichen in der musikalischen Sache an sich seienden Sinnes gleich wie einer Illusion sich entschlägt, behandelt Musik nach dem Schema von Schicksal. Naturbeherrschung aber und Schicksal sind nicht zu trennen. Dessen Begriff mag nach der Erfahrung der Herrschaft modelliert sein, hervorgegangen aus der Übermacht der Natur über den Menschen. Was da ist, ist stärker. Daran haben die Menschen gelernt, selber stärker zu sein und Natur zu beherrschen, und in solchem Prozeß hat das Schicksal sich reproduziert. Es entfaltet sich zwangsläufig Zug um Zug; zwangsläufig, weil ihm jeder Schritt von der alten Übermacht der Natur vorgeschrieben wird. Schicksal ist Herrschaft auf ihre reine Abstraktion gebracht, und das Maß an Vernichtung ist dem an Herrschaft gleich, Schicksal das Unheil. Musik, welche der historischen Dialektik verfiel, hat daran teil. Die Zwölftontechnik ist wahrhaft ihr Schicksal. Sie fesselt die Musik, indem sie sie befreit. Das Subjekt gebietet über die Musik durchs rationale System, um selber dem rationalen System zu erliegen. Wie in der Zwölftontechnik das eigentliche Komponieren, die Produktivität der Variation, ins Material zurückgeschoben ward, so ergeht es der Freiheit der Komponisten insgesamt. Indem sie sich in der Verfügung übers Material verwirklicht, wird sie zu einer Bestimmung des Materials, die sich dem Subjekt als entfremdete gegenübersetzt und es ihrem Zwange unterwirft.« Zur Doedekaphonie im kompositorischen Œuvre Adornos siehe auch Hufner, *Adorno und die Zwölftontechnik*.

[307] Vgl. Witkin, *Adorno on Music*.

[308] Auf diesen wichtigen Aspekt wies Rodrigo Duarte die Verfasserin in einer Diskussion im Rahmen der Konferenz *Encontro Nacional de Pesquisadores em Filosofia da Musica*, Universidade Federal de Minas Gerais (Brasilien), 27.–28.3.2008, hin.

sion um Montage und Konstruktion an, die im Briefwechsel mit Walter Benjamin in den 1930er Jahren ihren Ausgangspunkt nahm und bis in die *Ästhetische Theorie* hinein zu verfolgen ist. In »Vers une musique informelle« wird sie in der Gegenüberstellung von Serialismus und motivisch-thematischem Komponieren wieder aufgenommen. All diesen Diskussionen liegt der für Adornos Denken konstitutive Gegensatz von Statik und Dynamik zugrunde. Er manifestiert sich Adorno zufolge auch im Widerspruch zwischen Klangereignis und Notenschrift.[309] Adorno wendet sich gegen statische Musik und plädiert für dynamische Zeitgestaltung.[310] Diese sei mehr als bloße Abfolge und entspreche einer unumkehrbaren Logik. Werde diese aufgehoben und dem Zufallsprinzip überantwortet, werde musikalische Zeit abstrakt. Im Gegensatz zu Lyotard, der im Zufall ein subversives Element sieht, das die normierende Gewalt des Systems zu brechen vermag, geht es Adorno um eine Vermittlung von Statik und Dynamik, um eine subjektiv sinnvolle Gestaltung der Zeit.[311]

Mit Hilfe der Gegenüberstellung und Analyse unterschiedlicher kompositorischer Tendenzen seiner Zeit versucht Adorno ein Modell zu finden, das subjektive und objektive Kräfte, Rationalität und ihr Anderes, im künstlerischen Ausdruck zu vereinen im Stande wäre. Die divergierende Einschätzung der Rolle des Zufalls sollte nicht verdecken, dass gerade diese Fragestellung eine wichtige Parallele zu Lyotard dar-

---

[309] Adorno, »Vers une musique informelle«, S. 518: »Die Statik notierter Musik ist nur deren eine Seite; die andere das, was erklingt, das innerzeitliche Ereignis. So wenig es ohne die Schrift denkbar ist, so wenig diese ohne jenes. Wohl sind Noten keine pure Anweisung auf die Aufführung sondern zum Text objektivierte Musik. Darum gravitieren sie zum stummen Lesen. Wodurch aber der Text zu einem wird, das immanent mit ihm Gemeinte, das gar keiner realen Aufführung bedarf, ist ein zeitlich sich Entfaltendes. Das verurteilt konsequent statische Musik abermals zum Schein.«

[310] Ebd., S. 517: »Das zeitlich Aufeinanderfolgende, das die Sukzessivität verleugnet, sabotiert die Verpflichtung des Werdens, motiviert nicht länger, warum dies auf jenes folge und nicht beliebig anderes. Nichts Musikalisches aber hat das Recht auf ein anderes zu folgen, was nicht durch die Gestalt des Vorhergehenden als auf dieses Folgendes bestimmt wäre, oder umgekehrt, was nicht das Vorhergehende als seine eigene Bedingung nachträglich enthüllte.«

[311] Ebd.: »Wird von einer musique informelle verlangt, daß sie das thematisch-motivische Musizieren, dem sie absagt, doch in sich empfängt, so will das nichts anderes, als daß die Musik das Verhältnis zwischen Zeitform und musikalischem Inhalt bewältige. Dazu bedarf es freilich, paradox, immer der Beziehung auf relativ statische Felder, an der allein Dynamik sich entnehmen läßt; absolute, in sich unterschiedslose Dynamik würde abermals zu einem Statischen.«

stellt. Lyotard greift sie beispielsweise in seinem Buch zu Jacques Monory auf, wo er Überlegungen zum Gegensatz von fotografischer Reproduktionstechnik und körperlicher Geste der Malerei anstellt.

1.14 Kunst und Ökonomie in Moderne und Postmoderne

Für den Vergleich mit Adorno ist Lyotards Buch zu Monory doppelt aufschlussreich: erstens weil Lyotard darin wie Adorno an Walter Benjamin anknüpft; zweitens weil es zeigt, wie sein libidinöses Gesellschaftsmodell seine Kunstphilosophie grundiert. Diese bislang zumindest im deutschsprachigen Raum kaum beachtete Studie ist auch deshalb von besonderer Bedeutung, weil der zweite Teil erst in den 1980er Jahren verfasst wurde, als Lyotard sich bereits der Kategorie des Erhabenen zuwandte, und sie daher Einblick in die Entwicklung von Lyotards Denken gibt. Macht er in diesem Text zum einen deutlich, was er unter einer kritischen, jedoch affirmativen Kunst versteht, spricht er zum anderen das spezifische Verhältnis von Kunst und Philosophie an, das sein Werk – wie das Adornos – entscheidend prägt. Philosophie und Kunst ist es Lyotard zufolge um Widerstand zu tun: Indem beide dem Modell der Freud'schen Traumarbeit folgen,[312] wenden sie sich gegen jegliche Art von Festschreibung und damit gegen Repräsentation. Schwierigkeiten, mit denen Lyotards Texte die Leserschaft konfrontieren, ergeben sich nicht zuletzt aus diesem kunstnahen Konzept philosophischen Schreibens. In seiner Abhandlung zu Karel Appel hat er Form und Ziel des philosophischen Kommentars erläutert.

Auf der Basis seines Modells einer von Energieflüssen gelenkten Gesellschaft interpretiert Lyotard auch die Realität, wie sie sich in der Malerei Monorys zeigt.[313] Die politische Dimension von Philosophie und Kunst besteht für ihn in ihrer Verbindung zur Machtfrage. Im Sinne der *Dialektik der Aufklärung* wendet er sich gegen jegliches Herrschaftsverhalten. Humor und die kleine Erzählung werden zu zentralen Kategorien im Kampf gegen Festschreibung und klar definierte Hierarchien.[314] Die Kunst vermag seiner Ansicht nach minimalen, aber wirksamen Widerstand zu leisten, weil sie kein definitives Schlusswort zu-

[312] Vgl. Lyotard, *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*, S. 17.
[313] Vgl. ebd., S. 15.
[314] Vgl. ebd., S. 16.

lässt. Habe sie auch zum Inhalt, dass alles zu Ende sei, lege sie doch davon Zeugnis ab und hebe die nihilistische Perspektive somit wieder auf.[315] Durch ihr Dasein stehe die Kunst somit für den Fortgang der Geschichte ein. An der Malerei Monorys arbeitet Lyotard diese kritische Dimension der Kunst heraus, wobei die Indifferenz der Farben, die Blautöne der Bilder, auf die er sich bezieht, aus seiner Sicht den vereinheitlichten Zustand der modernen Gesellschaft widerspiegeln.[316] Wie Lyotard darlegt, stehe das Blau für das Verschieben der Lust auf später, das die Besonderheit des Gegenwärtigen zur Indifferenz verblassen lasse, wogegen in der realen Lusterfahrung die Welt wieder Farbe gewinnen würde.[317] Die Kunst verdeutliche somit die Funktionsweise der libidinösen Ökonomie. Monorys Blau stehe für die aufgestaute Lust, die sich nie entlade, für Lust als Kapitalanlage. Das Aufschieben der Lust zeige, dass auch Erotik in die Machtfrage verstrickt sei und sich somit als Form des Kapitals zu erkennen gäbe. Häufig wird Lyotard als Anwalt der libinialen Ökonomie verstanden, wohl nicht zuletzt auch, weil er sich selbst zu den »libinialen Ökonomen« gezählt hat.[318] Wie in Hinblick auf Monory deutlich wird, ist sein Standpunkt allerdings differenziert. Wie er in *Economie libidinale* beschreibt, ist es seine Intention, ein freies Fließen der Energie zu ermöglichen. Damit wendet er sich kritisch gegen jegliche normierte Kanalisierung der Energie, besonders jene im kapitalistischen System.

Von der Malerei zieht Lyotard Verbindungen zur Musik. Bereits in Wagners *Tristan* sei diese Tendenz zu beobachten. Tristan und Isolde werden zu Kapitalisten im Umgang mit ihrer Lust, die sie auf später verschieben. Ihre Rollen seien letztlich austauschbar, da beide dem gleichen Prinzip folgen würden. Lyotards Vorwurf, der »Meisterkomponist« Wagner degradiere Tristan und Isolde zu Kapitalisten, die ihre Lust aufschieben würden, erinnert an Adornos Kritik des kompositorischen Herrschaftsgestus beispielsweise bei Richard Strauss:

Und man sieht auch gut, dass es ein anderes Dispositiv ist, das sich ausbreitet, das sich des Gebiets der Lust bemächtigt, das es anders organisiert, das zwischen Tristan und Isolde die stählerne Klinge des großen Komponisten führt, des großen Kopfes, des Kaput, indem es einen der beiden verpflichtet (aber bei

[315] Vgl. ebd., S. 122 f.
[316] Vgl. ebd., S. 24 f.
[317] Vgl. ebd., S. 27.
[318] Lyotard, *Economie libidinale*, S. 20.

Tristan ohne Erfolg), und wenn möglich beide, die Kapitalisten der eigenen Lust zu werden, bald Kapitalist, bald Angestellter, bald Kerl, bald Hure – prinzipiell austauschbare Rollen, ist doch das Essentielle, dass beide einig sind, was das Aushändigungsprinzip betrifft, die Freude als Vorschuss und die Verzögerung der Lust. Das Blau Monorys ist die Farbe dieser Kluft, die Farbe der Klinge, die Tristan und Isolde trennt.[319]

Mit seiner Kritik an Wagners klanggewaltiger Inszenierung dieser Lustökonomie reiht sich Lyotard in die kritische Wagner-Rezeption politisch engagierter Künstler in der Gefolgschaft Brechts ein. Adornos Standpunkt kommt Lyotard insofern nahe, als er die Thematik des Verlusts der subjektiven Erfahrung aufgreift. Sie durchzieht die Abhandlung zu Monory gleichsam wie ein roter Faden. Durch die Dominanz wissenschaftlichen Denkens und die Omnipräsenz der Tauschverhältnisse werde Erfahrung unmöglich: Hoffnung degeneriere zu Motivation, Liebe zu Pornographie, Hass zur Mordstrategie und Wille zum Programm.[320] Zwei Kritikpunkte stehen Adorno im Besonderen nahe: erstens Lyotards Kritik an der Tendenz zur Abstraktion und zweitens seine Kritik des Transzendenzverlusts. Lyotard zufolge zeige Monorys Malerei, dass der absolut gewordene Kapitalismus schließlich das romantische Absolute ebenso wie die Idee des Idealismus durch die Unendlichkeit des Tatsachen-Denkens ersetze.[321] Lyotard folgert daraus, dass die Aufklärung gescheitert sei. Dies zeige auch die Naturwissenschaft, die keiner humanen Emanzipation mehr diene, sondern lediglich empirische Beobachtungen leiste. Der Dandy, der coole Beobachter, dessen Haltung Monorys Bilder präge, sei Ausdruck der Überzeugung, dass der einzige Sinn aus der Lust an der Sinnlosigkeit zu gewinnen sei.[322] Abstraktion und Austauschbarkeit seien die Quellen dieser nihilistischen Lust.

Eine weitere Parallele zu Adorno liegt in Lyotards Interesse für die Veränderung der Zeitwahrnehmung. Wie sich bei Monory zeige, sei der Verlust, der mit der vom Kapitalismus dominierten Sichtweise der Realität einhergehe, ein zweifacher: Wie die dunkle Seite der Realität ausgeschlossen werde, so auch deren zeitliche Dimension. Während die Kunst des Barock mit ihren geschwungenen Formen auf die Zeit anspie-

[319] Ebd., S. 28 f., Übersetzung S. K.
[320] Vgl. ebd., S. 127.
[321] Vgl. ebd., S. 126.
[322] Vgl. ebd., S. 124 f.

le, auf Werden und Vergehen,[323] breche Monorys Malerei in ihrer Bewegungslosigkeit mit dieser Tradition, die das Leiden an der Zeit visualisiere und dadurch den Tod in Erinnerung rufe.[324] Wie die Pop-Art die Welt der Werbung verkörpere, sei Monorys hyperreale Welt eine der Unbeweglichkeit, der Hochglanzjournale. Das Leben als Zeiterfahrung, als Erfahrung des Augenblicks, sei ihr unbekannt.[325] Ihre Zeitlichkeit sei vielmehr die der Kapitalisierung, des Aufschubs der Lust: leere Zeit ohne Vergangenheit und Zukunft, ohne Erwartung und Erinnerung.[326] Benjamins Vorstellung der Hölle als reiner Immanenz ohne Ausweg vergleichbar,[327] kenne diese pure Realität kein Außen, nichts Unbekanntes. Sie sei bloß Wiederholung.[328] Durch den Verlust der Transzendenz werde sie allerdings irreal. Lyotard zufolge zeigt Monory letztendlich nichts anderes als eine desillusionierte Realität, die die Aura im Sinne Benjamins verloren habe.[329]

Auch Lyotard kommt in Hinblick auf den Verlust der Aura auf die Technik der Reproduktion zu sprechen. Aufgrund der Vertauschbarkeit ihrer Elemente und ihrer technischen Perfektion glichen die Bildserien Monorys einer Produktionskette, deren Modell die kapitalistische Reproduktion sei.[330] Wie Adorno verweist Lyotard auf die Auslöschung des Subjekts. Es werde zerstört, da es die Objekte nicht mehr in ihrer Individualität und Farbigkeit wahrnehmen und unterscheiden könne.[331] Die Problematik der Subjekt-Objekt-Beziehung in der Konsumgesellschaft bestehe darin, dass das Objekt nur als exterritoriales in abstracto gegeben sei. Dieser Ausschluss beinhalte eine Entmachtung des Objekts, die mit dessen Transformation zum Tauschobjekt korrespondiere.[332] Sie gehe mit einer Verarmung des Subjekts zum Konsumenten einher, dem Lust nur mehr entsprechend den Regeln des Wertgesetzes erlaubt sei.

Wie die Problematik des Objekts sei zum Verständnis der Kunst Monorys die spezifische Veränderung der Zeiterfahrung wesentlich,

[323] Vgl. ebd., S. 32 f.
[324] Vgl. ebd., S. 31.
[325] Vgl. ebd., S. 30 f.
[326] Vgl. ebd., S. 32 f.
[327] Siehe dazu Reijen und Doorn, *Aufenthalte und Passagen*, S. 202.
[328] Vgl. Lyotard, *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*, S. 46.
[329] Vgl. ebd., S. 36.
[330] Vgl. ebd., S. 39 f.
[331] Vgl. ebd., S. 25 f.
[332] Vgl. ebd., S. 72 f.

die seine Bilder zum Ausdruck bringen. Dem Verlust der subjektiven Erfahrung entspreche, dass Zeit lediglich gemessen werde und somit die verschiedenen Arten der Zeitwahrnehmung nivelliert würden.[333] Durch die Vervielfachung der Bilder bezeugen Monorys Serien den Triumph der Zeit des Kapitals und damit den der abstrakten Rationalität: dass alles Zahl sei, Zahl alles.[334] Die Problematik der Zeit, die sich hier manifestiert, steht für Lyotard mit dem Effizienzdenken in Zusammenhang.[335] Wie er anhand des Beispiels der archaischen Verfertigung von Waffen erklärt, gehe die Optimierung der Effizienz mit einer libidinösen Investition einher, gehöre somit zur Triebökonomie. Mit der zunehmenden Technisierung der Mittel verzögere sich die Zeitspanne zwischen deren Einsatz, der ja der Bedürfnisbefriedigung dienen sollte, und der tatsächlichen Bedürfnisbefriedigung immer mehr. Für den modernen Menschen konstituiere die Technik ein erotisches Feld, das durch den Aufschub der Lustbefriedigung geprägt sei. Die Macht über die Dinge werde zur erotischen Investition.[336] Dieses Zeitmanagement der libidinösen Ökonomie spiegle sich in der Kunst Monorys. Die Zeit, die dominiere, sei die des Mittels.[337] Sie sei durch Relativität geprägt und ähnle der kalkulierten Lust des Dandys, deren Intensität mit der zeitlichen Verzögerung wachse. Diese Zeit folge dem Modell eines kumulativen Prozesses. Was zähle, sei nur die Differenz zwischen Investition und Einnahme.[338]

Lyotards Ausführungen zu Monory machen deutlich, dass er wie Adorno ein gesellschaftskritisches Kunstmodell im Auge hat. Bereits in seiner Kritik Monorys werden zwei prinzipielle Überlegungen deutlich, die er auch in *L'inhumain* behandeln wird: erstens manifestiere sich in Kunstwerken der aktuelle Zustand der Realität; zweitens sei die Kunst gefährdet, vom Kapitalismus absorbiert zu werden. Lyotards Modell der Realität basiert auf dem in der *Economie libidinale* dargelegten Bild: Wirklichkeit ist nicht von Dualitäten geprägt, folgt keinem Wertesystem. Die Libido investiere bedingungslos, wo immer sie wolle.[339] Daraus ergebe sich die Instabilität der Realität, die in der Kunst zum Aus-

333 Vgl. ebd., S. 74 f.
334 Vgl. ebd., S. 78.
335 Vgl. ebd., S. 83.
336 Vgl. ebd., S. 83 f.
337 Vgl. ebd., S. 86 f.
338 Vgl. ebd., S. 88 f.
339 Vgl. Lyotard, *Economie libidinale*, S. 13: »La libido ne manque pas de regions à in-

druck komme. An Monorys Bildern werde deutlich, dass die Realität Transformation sei, wie Lyotard dem Modell der *Economie libidinale* folgend erklärt.[340] Wie die Realität gebe sich die Kunst als Energiefluss, als ein Segment im Zirkel der Triebenergie zu erkennen.[341] Dadurch, dass sie sich selbst in einen vom ökonomisierten Lustprinzip gesteuerten Prozess verwandle, indem sie sich der Fotografie und den technischen Reproduktionsverfahren in hohem Maße angleiche, zeige die Malerei Monorys aber auch, dass die Gefahr der Kapitulation der Kunst vor den ökonomischen Zwängen bestehe.[342] Wie Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* kommt auch Lyotard in diesem Zusammenhang auf de Sade zu sprechen. Wie bei diesem das Mittel zum Fetisch werde,[343] brauche Monorys Dandy die Kälte der käuflichen Liebe zum Lustgewinn. Bereits bei de Sade würden sich Veränderungen der Zeiterfahrung durch den Kapitalismus zeigen.[344] Auch bei Monory, den Lyotard als zugleich realistisch und romantisch bezeichnet, dringe die Zeit der Moderne ins Bild selbst ein,[345] sodass die Veränderung der Zeitstruktur wahrnehmbar werde. Die Zeit des Malens existiere nicht mehr für sich selbst, als Selbstzweck, bei dem die Erfüllung im Augenblick des Malens gegeben sei, sondern werde tendenziell Realisierung eines Plans.

Trotz dieser Transformationen, die Lyotard kritisch diagnostiziert, unterstreicht er, dass sich auch bei Monory zeige, dass Kunst nicht Ökonomie sei.[346] Während das Kapital die Lusterfüllung auf später verschiebe, verschöben sie Monorys Bilder immer wieder, also quasi für immer. Es sei letztlich die Zeit, die verschoben werde. Nicht Profit und Gewinn seien Ziel der Malerei, sondern die langsame zeitintensive Beschäftigung mit dem Material.[347] Das gründet für Lyotard darin, dass sich die Malerei auf ein Außen, auf das außerhalb ihrer selbst Gegebene richte und sich nicht mit Immanenz begnüge. Ihre »Weisheit« sei somit

---

vestir, et elle n'investit pas sous la condition du manque et de l'appropriation. Elle investit sans condition.«

[340] Vgl. ebd., S. 47 f.
[341] Vgl. ebd., S. 47.
[342] Vgl. ebd., S. 49.
[343] Vgl. ebd., S. 100.
[344] Vgl. ebd., S. 103.
[345] Vgl. ebd., S. 104.
[346] Vgl. ebd., S. 33.
[347] Vgl. ebd., S. 50 f.

eine einzigartige »Verrücktheit«: die Obsession, etwas ihr Äußeres zu verkörpern, zu kreieren.[348] Daher ist Kunst auch für Lyotard mit kapitalistischem Profitdenken unvereinbar. Wie Benjamin rekurriert er auf Baudelaire, um diese Differenz weiter zu erörtern. Wie die großzügige Courtisane, deren Verschwinden Baudelaire bedauerte, gebe der Künstler viel mehr, als er einnehme.[349] Als großzügige Investition von Energie, weil sie auf rätselhafte Weise mehr ausgebe als sie einnehme, entkomme die Kunst dem Tauschprinzip.[350] Der Kapitalismus ziele deshalb auf ihre Vernichtung.

Stehen einerseits Mehrwert und Lust im Zentrum von Lyotards Unterscheidung von Kunst und Kapitalismus, kritisiert er andererseits wie Adorno die Tendenz zu allumfassender Instrumentalisierung.[351] Wie Adorno betont er, dass sich in der Kunst der Bezug zum Objekt auf grundlegende Weise ändere: Das Gegebene werde zuerst als Gabe wahrgenommen. Was in der Kunst wie in der Liebe zähle, sei die Investition, nicht der Gewinn.[352] Deshalb sei auch das Verhältnis zur Lust ein anderes. Während das Kapital Lust mit Hilfe von Quantifizierung und Aufschub als Hypothek bewahre, sei in der Malerei die größtmögliche Intensität der Investition ohne Rücksicht auf ihre Rentabilität mit Lust verbunden.[353] Im Gegensatz zu Arbeit im kapitalistischen Sinn[354] mache die Kunst eine andere Zeitordnung geltend, die nicht dem Gesetz der Rentabilität folge.[355] Auch für Lyotard folgt die Zeit der Kunst nicht dem Wiederholungsprinzip des Produktionskreislaufs: der Investition müsse nicht zwangsläufig die Einnahme folgen. Kunstwerke seien keine Mittel, um Einkünfte zu erlangen.[356] Werde auch zuerst ein Opfer gebracht und ein Gewinn erhofft, sei dieser doch nicht messbar.[357] Intensität und Indifferenz, was die quantifizierbare Zeit betrifft, machen den Unterschied zwischen Kunst und Kapitalismus aus.[358] Lyotard unterscheidet hier grundsätzlich zwei verschiedene gesellschaftliche »Ein-

[348] Ebd.
[349] Vgl. ebd., S. 71.
[350] Vgl. ebd., S. 65.
[351] Vgl. ebd., S. 89.
[352] Vgl. ebd., S. 99.
[353] Vgl. ebd., S. 83 f.
[354] Vgl. ebd., S. 91.
[355] Vgl. Lyotard, *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*, S. 92.
[356] Vgl. ebd., S. 91.
[357] Vgl. ebd., S. 92.
[358] Vgl. ebd., S. 98.

richtungen«: die Gabe und den Tausch.[359] Indem die Kunst den Augenblick in seiner Einzigartigkeit hervorhebe, widersetze sie sich dem Tod, der mit dem um die Zweck-Mittel-Relation zentrierten Produktionskreislauf und dessen abstraktem Zeitkalkül verbunden sei.[360]

Auch bei Lyotard wirkt sich seine Sichtweise der Zeit auf seine Sicht der Kunstgeschichte aus. Spricht Adorno vom Wettstreit der Werke untereinander, stehen diese für Lyotard in einem diskontinuierlichen Verhältnis zueinander und konstituieren keine zielgerichtete Fortschrittsgeschichte mehr.[361] Lyotards Ideal des Künstlers wird deutlich, wenn er die Körperlichkeit der Malerei der Technisierung der Fotografie gegenüberstellt. Während das Geheimnis des Produktionsprozesses der Malerei auf der diesem inhärenten Erotik, Sinnlichkeit und Körperlichkeit beruhe, sei das Geheimnis der Fotografie von rein technisch-abstrakter Natur.[362]

Die Malerei sei der Sache nahe,[363] wogegen die Fotografie einem Kapitalisationsprozess folge.[364] Ausgehend von diesem Gegensatz unterscheidet Lyotard zwischen verschiedenen Stilrichtungen: Realismus und Romantik. Während der Realismus die Technik im Sinne des Kapitalismus verwende, setze sich die Romantik von der kapitalistischen Technik ab. Sie bewahre eine Affinität zur Sache, wogegen der Realismus dem Gesetz des Tausches folge.[365] Seine Technik sei mit keiner Frage der Repräsentation, deren Möglichkeit und Unmöglichkeit, sondern mit der Zerstückelung und Montage des Objekts befasst. Auf der Basis seines Modells der Triebökonomie setzt Lyotard hier Adornos Diskussion mit Benjamin aus den 1930er Jahren fort, wobei er mit seiner Gegenüberstellung von Realismus und Romantik eine Adornos Kritik an Montage und Sachlichkeit ähnliche Position einnimmt. Bei

[359] Vgl. ebd., S. 92.
[360] Vgl. ebd., S. 93.
[361] Vgl. ebd., S. 97 f.
[362] Ebd., S. 51: »Si cette production paradoxale exige le secret, […] c'est parce que ce savoir passe par le corps du peintre qu'il doit organiser en lui la distribution de l'énergie sur les récepteurs visuels et les moteurs musculaires, qu'il est en tout point analogue à une érotique où le motif serait la chair avant la jouissance, et le tableau la chair après, et que cet art de jouir en faisant jouir implique un tel pouvoir qu'il ne saurait être divulgué sans danger. […] C'est cette relation que la photographie déplace. L'ancien secret professionnel devient le secret techno-industriel de l'appareil photographique.«
[363] Vgl. ebd., S. 52.
[364] Vgl. ebd., S. 56.
[365] Vgl. ebd., S. 66.

Monory begegnen sich Lyotard zufolge beide Tendenzen, sodass das Bild keine Einheit mehr darstelle: Einerseits bewahre er die Romantik mit einer Position, die sich auf das verlorene Objekt zubewege.[366] Andererseits resultiere Monorys Aussagekraft zugleich aus dem Bruch mit der Romantik, der durch die Anwendung technischer Mittel entstehe, die der kapitalistischen Produktion entstammen. Bei Monory vereinen sich Lyotard zufolge Romantik und Nüchternheit kapitalistischen Kalküls.[367] Aus dem Widerspruch zwischen romantischer Malweise und technisiertem Blickwinkel entstehe ein Stil, den Lyotard in Anknüpfung an Baudelaire »Dandysme« nennt. Monorys Malerei ist Lyotard zufolge durch den Widerspruch zwischen Intensität des Schmerzes und distanzierter Kälte charakterisiert, die durch die Monochromie des Blaus, die Geometrie des Raums, die Etikettierung der Objekte und die Unbeweglichkeit der Figuren entsteht.[368] Damit nimmt er einen Gegensatz auf, der sich auch in Adornos Charakteristik der verschiedenen Tendenzen der neuen Musik in der *Philosophie der Neuen Musik* findet, wo er die Dissonanz bei Schönberg als Zeichen des Schmerzes deutet und der Versachlichung und Kälte im Neoklassizismus gegenüberstellt. Indem Lyotard feststellt, dass sich bei Monory ein Widerspruch zwischen Sinnlichkeit und Objektivität zeige, setzt er die Reflexion eines der Grundthemen Adornos fort.[369] In verschiedensten Ausformungen wird dieser Gegensatz zwischen sinnlich Gegebenem und abstrakt rationalem Kalkül seine Ästhetik bis in die 1990er Jahre beeinflussen. Bei Monory interpretiert er dies als Spannung zwischen Expressivität und Kälte.[370] Was sich zeige, sei letztlich das Ende der romantischen Unendlichkeit: die Entzauberung der Welt.[371] Den Verlust des Ideellen, die mit diesem einhergehende Enttäuschung und den Sinnverlust bezeichnet Lyotard als existentiellen Winter. Wie Lyotard am Beispiel von Monory betont, sei das Zeugnis der Kunst im Gegensatz zum Nihilismus, der ohne Hoffnung sei, jedoch positiv, insofern, als es die Realität in ihrer Kälte entlarve. Kunst ist ein Gegenmittel gegen die Verzweiflung, sofern sie aktiv den Zustand einer Realität bezeuge, in der wie im *Tristan*, die Kälte den Sieg davontrage:

---

[366] Vgl. ebd., S. 68.
[367] Vgl. ebd., S. 61 f.
[368] Vgl. ebd., S. 66 f.
[369] Vgl. ebd., S. 42 f.
[370] Vgl. ebd., S. 106.
[371] Vgl. ebd., S. 114 f.

Also die Situation von Tristan und Isolde, wo aber Marke gut für das Wertgesetz steht, das Axiom der Austauschbarkeit und der Ersetzbarkeit. Was kann der Dandy lieben? Die nutzlose Monstrosität des Verlangens der Hysterikerin; seine Intelligenz in Bezug auf das System und seinen Anspruch, sich dessen zu bedienen zum Zweck des Lustgewinns; seine Niederlage vor allem und die Kälte, die den Sieg davonträgt.[372]

[372] Ebd., S. 109, Übersetzung S. K.

II. Sprachkritik

Wie die kulturkritische Perspektive ist auch die kritische Haltung zur Sprache eine wichtige Basis für die Entwicklung von Adornos und Lyotards Ästhetik. Bisher wurde sie lediglich vereinzelt für den Vergleich beider Autoren herangezogen. Im Folgenden soll sie deshalb detailliert beleuchtet werden. Während Adornos Sprachauffassung häufig kommentiert wird, zumal ihr eine Schlüsselstellung in der Diskussion um die Ausrichtung der Kritischen Theorie nach Habermas und deren Nähe bzw. Distanz zur ersten Generation der Frankfurter Schule wie zum französischen Poststrukturalismus zukommt, findet sich diese Thematik in der Literatur zu Lyotard vergleichsweise selten.[1] Primär interessiert seine Nähe zu Wittgensteins Sprachspieldenken in *Le différend*, wogegen seine Dissertation *Discours, figure*, in der er sich kritisch mit dem Strukturalismus auseinandersetzt, bislang zumindest im deutschsprachigen Raum kaum Resonanz erfuhr, wohl auch weil sie nicht in deutscher Übersetzung vorliegt. Allerdings macht gerade diese frühe Schrift die Bedeutung der Kunst für Lyotards Denken deutlich und damit eine wichtige Parallele zu Adorno. Um die sprachkritische Perspektive beider Autoren zu vergleichen, werden *Discours, figure* (1971) und *Le différend* (1983) zu Adornos *Negativer Dialektik* (1966) in Beziehung gesetzt.

Bereits *Discours, figure* lässt Parallelen hinsichtlich der Grundprobleme, denen sich beide Autoren widmen, hervortreten. Bei beiden greifen kultur- und sprachkritischer Blickwinkel ineinander, wobei es primär die sich aus der Auseinandersetzung mit Nihilismus und Dialektik ergebenden Fragestellungen sind, auf die sie jeweils zeitgemäße Antworten suchen. Beide betrachten die Sprachlichkeit der Kunst als Ort möglicher Kritik an abstrakt rationalem und normiertem Sprachgebrauch, als Gegenkraft zur Buchstäblichkeit einer von positivistischer

[1] So stellt etwa James Williams die Phänomenologiekritik in den Vordergrund. Williams, *Lyotard. Towards a Postmodern Philosophy*, S. 2.

Sichtweise dominierten Sprache und zu alltäglicher Kommunikation. Lyotard teilt von Anfang an mit Adorno die Auffassung, dass Kunst ein Medium sprachkritischer Erkenntnis sei: ein Ort, an dem Kritik an sprachlicher Kommunikation und Sinnstiftung zum Ausdruck gebracht, deren Unzulänglichkeit reflektiert und bis zu einem gewissen Grad auch korrigiert werden könne.

Le différend eignet sich aus zwei Gründen als Hauptquelle der Darstellung von Lyotards sprachkritischer Position. Zum Ersten transformiert er in diesem Buch die in *La condition postmoderne* formulierte Kulturkritik in Sprachkritik: Mit Hilfe von kritischer Sprachanalyse im Wittgenstein'schen Sinn sucht er, den Prolog einer »ehrenhaften Postmoderne« zu schreiben.[2] Sprache betrachtet er als möglichen Ort des Widerstands gegen die Dominanz eines rein ökonomisch orientierten Diskurses. Indem er sie als von Heterogenität, Unübersetzbarkeit und einem spezifischen Ereignischarakter geprägt denkt, lenkt er den Blick auf künstlerische Sprachformen. Damit setzt er auch Überlegungen aus *Discours, figure* fort, wo er die künstlerische Sprache als Ort der Ideologiekritik apostrophierte, und verbindet sie mit Gedanken aus *Instructions païennes* (1977), wo er das Widerstandspotential gegen totalitäre große Erzählungen in der Multiplikation der »kleinen Erzählungen« angesiedelt hatte.[3] Zum Zweiten führt Lyotard in *Le différend* explizit seine Auseinandersetzung mit der Kritischen Theorie weiter. Wie in *La condition postmoderne* sind dabei zwei Ebenen zu erkennen: Zum einen stellt die Darlegung der Unmöglichkeit des Konsenses als Ausweg aus den Aporien der Moderne eine Replik auf Habermas dar; zum anderen teilt Lyotard mit Adorno das Bemühen um eine angemessene philosophische Reaktion auf die Katastrophe der Judenvernichtung durch die Nationalsozialisten, für die der Name »Auschwitz« steht. In Anknüpfung an die *Negative Dialektik* untersucht er, inwiefern Adornos Postulat einer grundlegenden Veränderung des Denkens nach Auschwitz zu rechtfertigen sei. Tritt hier nun der direkte Einfluss Adornos auf Lyotard in den Vordergrund, ergeben sich Parallelen dennoch nach wie vor auch aus denselben Bezugspunkten: Neben Hegel, Nietzsche und Wittgenstein ist im Besonderen Walter Benjamin zu nennen, dessen Denken auch für Lyotard eminent wichtig ist, wie zentrale Themen wie die Veränderung der Kommunikation angesichts neuer Technolo-

---

[2] Lyotard, *Le différend*, S. 11.
[3] Siehe dazu auch Kogler, »Von der großen Erzählung zur Mikrologie?«.

gien, das »Ende der großen Erzählungen«, das »Erschlaffen der Theorie« im Allgemeinen[4] und die Hinwendung zur Mikrologie zeigen.

Die Bedeutung Adornos für Lyotards Entwicklung wird daran erkennbar, dass sich sein Verständnis des Widerstreits, der sich aus der Inkommensurabiliät unterschiedlicher Diskursarten ergibt, im Laufe der Auseinandersetzung mit den Hauptthesen der *Negativen Dialektik* merklich verändert: zur sprachanalytischen Definition tritt eine metaphysische Dimension hinzu, die Lyotard bis in die 1990er Jahre beschäftigen und die auch seine Ästhetik prägen wird. Zugleich ist eine – vorerst indirekte – Annäherung an die Musik zu beobachten: Stand in *Discours, figure* das Bild im Vordergrund, sind nun Wort und Musik, wenn auch in negativer Form – als Stille –, leitende Paradigmen seiner Überlegungen zur Sprache. Liest man Adornos *Negative Dialektik* im Vergleich mit Lyotard, tritt hervor, dass Adorno, ausgehend von der Kritik an Sprache, ein Denken der Nichtidentität und der Differenz konzipiert, das bereits ein Stück weit auf Lyotards Konzeption einer »ehrenhaften« Postmoderne vorausweist.[5]

Zwei Grundfragen bestimmen Lyotards Auseinandersetzung mit Sprache: erstens wie das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit zu denken sei; zweitens die Problematik von Gerechtigkeit in einer von Vielfalt geprägten postmodernen Welt. Ihnen folgt die Gliederung des folgenden Kapitels. Beide führen zur Frage nach der Möglichkeit der Legitimation von Urteilen. Angesichts der historischen Traumata des 20. Jahrhunderts gewinnt diese nicht nur an Dringlichkeit, sondern erhält zudem konkret politische Bedeutung. Im Zuge seiner Beschäftigung mit diesen Fragen nähert sich Lyotard kontinuierlich an Adornos Position an, wobei auf ähnliche Interessen und Quellen zurückzuführende Parallelen mehr und mehr durch explizite Anknüpfungspunkte ergänzt werden. Voraussetzung dafür ist, dass anstelle der zuvor fragmentarischen und mitunter auch indirekten Rezeption der *Philosophie der neuen Musik* die kritische Lektüre der *Negativen Dialektik* tritt. Die betont kritische Distanzierung Lyotards von Adorno, die noch die 1970er Jahre prägt, verwandelt sich kontinuierlich in ausdrückliche Wertschätzung.

Wie im ersten Abschnitt dargestellt wird, verbindet Lyotard und Adorno von Anfang an die Überzeugung, dass begriffliche Erkenntnis

---

[4] Lyotard, *Le différend*, S. 11.

[5] Vgl. Charles, »Histoire de la musique et postmodernité«, S. 156.

dem Partikularen nicht gänzlich gerecht zu werden vermag, dass Diskursivität von einem Verlust des Objekts geprägt sei. Beide fokussieren die materielle, sinnliche Dimension der Sprache, um das mit Begriffen nicht Benennbare ins Blickfeld zu rücken. Damit weisen sie künstlerischen Ausdrucksformen eine wichtige Erkenntnisfunktion zu.

Der zweite Abschnitt vergleicht jene Aspekte, die beide an der Sprache betonen, um die Abstraktheit des sprachlichen Wirklichkeitsbezugs zu überwinden. Mit Konzepten wie Nichtidentität und Widerspruch, Widerstreit und Differenz zielen sie darauf ab, die Kluft zwischen sinnlich Gegebenem und sprachlich Kommunizierbarem, die sich in der Sprache selbst manifestiert, hervortreten zu lassen. Beiden geht es darum, das Unaussprechliche, die Grenzen der Sprache, aufzuzeigen. Prägt Adornos Vorstellung von einer Widersprüche nicht verdrängenden Sprachlichkeit beispielsweise seine Mahler-Monographie, liegt die Aktualität von Lyotards Widerstreit-Konzept dagegen darin, dass sie die Aufmerksamkeit auf die Stille lenkt: Diese wird zum Ausdruck des Unsagbaren. Der Vergleich zeigt, dass Adornos Transzendenzverständnis stärker von Blochs Konzept der realen Utopie, das Lyotards dagegen von Freuds Theorie des Unterbewusstseins geprägt ist. Dennoch kommen sich ihre Vorstellungen von Wahrheit in der Kunst insofern nahe, als beide diese mit der Durchbrechung gesellschaftlicher und sprachlicher Normierungen und damit mit Transzendenz verbinden: mit einer Erweiterung der Perspektive über die gegebene Ordnung hinaus.

Der dritte Abschnitt beschäftigt sich schließlich mit der für beide Denker zentralen Frage, inwieweit angesichts der historischen Katastrophe der Shoah im 20. Jahrhundert Kunst von politischer Bedeutung sein könne. Während Adorno eine Transformation von Metaphysik in Materialismus anstrebt, stellt Lyotard die Problematik von Schuld und Zeugenschaft ins Zentrum. Adorno versucht, mit Hilfe der Kunst Versöhnung in der Vielfalt zu denken. Lyotard betont die Widerständigkeit künstlerischer Sprachlichkeit, indem er sie im Anschluss an Adorno als mikrologische Schrift und Ort der Differenz konzipiert. Auch für ihn ist Kunst Modell und Anknüpfungspunkt für die philosophische Sprache. In der Auseinandersetzung mit Adorno zeichnet sich eine Weiterentwicklung von Lyotards Verständnis der Differenz ab: Es erfährt eine Erweiterung um eine existentielle Dimension, welche auch seine Ästhetik nachhaltig prägen wird.

Sprache und Wirklichkeit

2.1 Begrifflichkeit und das Partikulare

Für die Einschätzung der Aktualität von Adornos Denken ist seine Auffassung von Sprache entscheidend, besteht doch einer der Hauptkritikpunkte von Habermas an seiner Philosophie in der Annahme, sein Denken habe dem sprachpragmatischen Paradigmenwechsel des 20. Jahrhunderts nicht hinreichend Rechnung getragen.[6] Nichtsdestotrotz ist die herausragende Bedeutung, die der sprachkritischen Perspektive bei Adorno zukommt, unbestritten,[7] und gerade sie stellt auch eine grundlegende Verbindungslinie zum Denken poststrukturalistischer Philosophen wie Jean-François Lyotard her, die ebenfalls eine Gegenposition zu Habermas vertraten.[8] Schwierig zu fassen ist Adornos Sprachphilosophie nicht zuletzt deshalb, weil ihr keine selbständige Schrift gewidmet ist, sondern sie vielmehr eine konstante Grundlage seines Denkens bildet: weil sie, wie bereits Rolf Tiedemann hervorgehoben hat, omnipräsent und versteckt zugleich ist.[9] In solch spezifischer Weise dominiert Sprachkritik auch Adornos *Negative Dialektik*, das Buch, für das Lyotard neben der *Ästhetischen Theorie* das größte Interesse zeigte. Bereits in der Einleitung konzipiert Adorno Philosophie als Sprachkritik, wobei ihn mit Lyotard nicht nur die Intention der Hinwendung zum der begrifflichen Sprache Unerreichbaren verbindet, sondern auch Kritik an Hegel: »Philosophie hat, nach dem geschichtlichen Stande, ihr wahres Interesse dort, wo Hegel, einig mit der Tradition, sein Desinteresse bekundete: beim Begriffslosen, Einzelnen und Besonderen.«[10] Negative Dialektik konzipiert Adorno deshalb als Kritik an den Begriffen, weil diese seiner Überzeugung nach dem Heterogenen

---

[6] Morris, *Rethinking the Communicative Turn*, S. 9: »The crux of the Habermasian position is that Adorno fails to make the paradigmatic turn to the pragmatics of language and communication«, hat etwa Martin Morris den Kern der Debatte auf den Punkt gebracht. Siehe dazu auch Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, S. 19 f.
[7] Wellmer hat Sprachkritik beispielsweise als »Kern von Adornos Philosophie« bezeichnet. Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, S. 137.
[8] Siehe dazu auch Gibson und Rubin, »Introduction«, S. 15.
[9] Vgl. Tiedemann, »Concept, image, nom«, S. 17.
[10] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 19 f. Allerdings hat Adorno in den Hegel-Studien auch betont, dass Hegel die mimetische Komponente des Denkens ins Blickfeld gerückt habe. Vgl. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, S. 285.

nicht gerecht werden.[11] »Die Entzauberung des Begriffs ist das Gegengift der Philosophie. Es verhindert ihre Wucherung: dass sie sich selbst zum Absoluten werde.«[12]

Für einen Vergleich mit Lyotard ist die *Negative Dialektik* auch deshalb wichtig, weil Adorno an vielen Stellen deutlich macht, inwieweit auch er auf Hinwendung zur Realität bedacht ist. Seine Kritik an den Begriffen relativiert die Absolutsetzung des Denkens dadurch, dass er die Realitätsbezogenheit der Sprache ins Zentrum stellt: Denken gebe sich als in den Selbsterhaltungszwang eingespannt zu erkennen, der sich im Willen zur möglichst vollkommenen Beherrschung der Natur äußere.[13] Die Selbstreflexion des Denkens, auf die Adornos Kritik an den Begriffen wesentlich abzielt, besteht darin zu reflektieren, dass die Realität der Begriffsbildung vorgängig ist und Begriffe immer über sich hinausweisen. Sprachkritik zielt somit auf Erkenntnis der Realität ab, die Adornos Auffassung nach nur durch die Sprache hindurch zu erreichen ist.

Geht es Adorno mit dem Entwurf einer negativen Dialektik einerseits darum, die traditionellen philosophischen Begriffe in Bewegung zu bringen, um die Sprache und mit ihr das Denken von falscher Abstraktheit zu befreien, will er andererseits auch dem falschen Glauben an eine sprachlose Unmittelbarkeit entgegentreten. Hauke Brunkhorst hat darauf hingewiesen, dass Sprache für Adorno in diesem Zusammenhang einen Ausweg aus mythischer Gewalt beinhalte.[14] Begriffliche Reflexion sei die unabdingbare Voraussetzung für eine Erkenntnis der Sache, die zugleich Kritik an der Realität einschließe. Unmittelbare, unreflektierte Anschauung genüge der kritischen Perspektive nicht.[15] Impliziere auch Hinwendung zum Besonderen Kritik an der Totalität des Systems,[16] sei dennoch das Partikulare auch nicht ohne den Überschuss zu verstehen, der in der Allgemeinheit der Begriffe zum Ausdruck kom-

---

[11] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 16: »Stellt die Hegelsche Lehre von der Dialektik den unerreichten Versuch dar, mit philosophischen Begriffen dem diesen Heterogenen gewachsen sich zu zeigen, so ist Rechenschaft vom fälligen Verhältnis zur Dialektik zu geben, wofern sein Versuch scheiterte.«

[12] Ebd., S. 24.

[13] Ebd., S. 23: »In Wahrheit gehen alle Begriffe, auch die philosophischen, auf Nichtbegriffliches, weil sie ihrerseits Momente der Realität sind, die zu ihrer Bildung – primär zu Zwecken der Naturbeherrschung – nötigt.«

[14] Vgl. Brunkhorst, *Adorno and Critical Theory*, S. 76.

[15] Vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, S. 48.

[16] Vgl.ebd., S. 38.

me.[17] Trotz der Ausrichtung auf das Einzelne gibt Adorno den Anspruch auf Allgemeinheit nicht auf. Dieser verändert sich jedoch grundlegend und mit ihm die Konzeption von Metaphysik: In säkularisierter Form denkt Adorno das Absolute nicht als einheitliches, harmonisches Ganzes, sondern will es durch das Partikulare hindurch erreichen.[18] Vor diesem Hintergrund wird auch die künstlerische Erfahrung in Adornos ästhetischer Theorie auf begriffliche Reflexion verwiesen.

Die geforderte Ausrichtung des Denkens auf individuelle Dimensionen der Realität ist bewusst gegen die Quantifizierungs- und Abstraktionstendenz der Wissenschaften gerichtet. Sie hat, auf Walter Benjamin zurückgehend, am sprachlichen Phänomen des Namens ihr Modell. Die sich in den Namen äußernde Nähe der Sprache zur Sache sei mit der kritischen Distanznahme, die Rationalität kennzeichne, zu verbinden.[19] Das fungiert als Basis für das Programm eines Denkens in Konstellationen: Begriffe in verschiedene Konstellationen zu bringen, um durch den jeweils veränderten Kontext ihre Insuffizienz hinsichtlich der qualitativen Erkenntnis zu korrigieren, ist die Methode, der dialektisches Denken folgen solle.[20] Philosophische Sprache, die sich der Konkretheit der Namen annähere, sei zugleich Kritik an falscher Unmittelbarkeit, an der »Ideologie positiver, seiender Identität von Wort und Sache«[21]. Im Sinne negativer Dialektik fordert Adorno statt finaler Synthese, »dass nicht von den Begriffen im Stufengang zum allgemeineren Oberbegriff fortgeschritten« werde, sondern die Begriffe »in Konstellation treten«, um »das Spezifische des Gegenstandes, das dem klassifikatorischen Verfahren gleichgültig ist oder zur Last«[22], zu beleuchten. Wie Hauke Brunkhorst betont hat, ersetzt das Denken in Konstellationen gängige hierarchische und dualistische Strukturen.[23]

[17] Vgl. ebd., S. 38 f.

[18] Ebd., S. 25: »Was Philosophie zur riskierten Anstrengung ihrer eigenen Unendlichkeit veranlasst, ist die unverbürgte Erwartung, jedes Einzelne und Partikulare, das sie enträtselt, stelle gleich der Leibnizschen Monade jenes Ganze in sich vor, das als solches stets wieder ihr entgleitet; freilich nach prästabilierter Disharmonie eher als Harmonie.«

[19] Vgl. ebd., S. 61.

[20] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 62 f.: »Der bestimmbare Fehler aller Begriffe nötigt, andere herbeizuzitieren; darin entspringen jene Konstellationen, an die allein von der Hoffnung des Namens etwas überging.«

[21] Ebd.

[22] Ebd., S. 166.

[23] Vgl. Brunkhorst, *Adorno and Critical Theory*, S. 84 ff.

Als Vorbild dienten neben Benjamins Konzept der Konstellation, das, wie Max Pensky zeigte, auch mit dem des dialektischen Bildes verwandt ist,[24] die wissenschaftliche Methode Max Webers, der ausdrücklich von »komponieren« als wissenschaftlichem Verfahren spricht, und ein von Hölderlin inspiriertes parataktisches Strukturmodell.[25] Wie für das Denken ist die Kategorie der Konstellation auch für Adornos Auffassung von der Sprachlichkeit der Kunst relevant, wobei im Besonderen die begriffslose Musik als Modell dient. Für Adorno vollzieht sich Sinnsetzung in Kompositionen dadurch, dass Subjektivität in Objektivität umschlägt: »Subjektiv hervorgebracht, sind diese gelungen allein, wo die subjektive Produktion in ihnen untergeht. Der Zusammenhang, den sie stiftet, – eben die ›Konstellation‹ –, wird lesbar als Zeichen der Objektivität: des geistigen Gehalts. Das Schriftähnliche solcher Konstellationen ist der Umschlag des subjektiv Gedachten und Zusammengebrachten in Objektivität vermöge der Sprache.«[26]

Gilt Adornos ästhetische Theorie in besonderer Weise der Musik, so auch deshalb, weil diese, als nichtbegrifflicher Gegenpol zur Sprache gedacht, einer Sprache ähnle, deren Aussagekraft an die der Namen heranreiche, eben weil sie auf der Bildung von Konstellationen beruhe. »Gegenüber der meinenden Sprache ist Musik eine von ganz anderem Typus«, schreibt er 1953 im »Fragment über Musik und Sprache«, »der wie immer auch vergebliche menschliche Versuch, den Namen selber zu nennen, nicht Bedeutungen mitzuteilen.«[27] Die theologische Dimension der Musik, die hier anklingt, zeigt, dass es Adorno bei der Korrektur der Sprache und des Denkens letztlich um eine Erweiterung der Erkenntnis über das in der begrifflichen Sprache Fassbare hinausgeht.

2.2 *Diskursivität und Verlust des Objekts*

Auch Lyotards Hauptkritikpunkt an der Sprache ist ihre Abstraktheit. Bereits in *Discours, figure* reflektiert er die Problematik des sprachlichen Weltbezugs, indem er die Inkommensurabilität von Wort und sinnlich erfassbarer Welt ins Zentrum stellt: Sprache beginne mit dem

---

[24] Vgl. Pensky, »Editor's Introduction«, S. 4.
[25] Siehe dazu auch Tiedemann, »Concept, image, nom«, S. 17.
[26] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 167 f.
[27] Adorno, »Fragment über Musik und Sprache«, S. 252.

Verlust der Natur.[28] Lyotards frühe Sprachkritik in *Discours, figure* ist eine erste wichtige Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Differenz, das ihn bis zu seinen letzten Schriften beschäftigen wird. Die rationalitätskritische Ausrichtung des Buches verweist auf eine grundlegende Affinität ihres Autors zu Adorno und Horkheimer. »From his early investigations of figural disruption of discourse structures to his late invocation of the différend as a testimony to the unresolvable tension whereby a contrary perspective is excluded by a prevailing linguistic regime Lyotard highlights the gap between the real and the rational«, stellte Gary K. Browning fest.[29] Wie seine Kulturkritik verdeutlicht auch Lyotards Auseinandersetzung mit Sprache seine komplexe Positionierung gegenüber der Kritischen Theorie: Nähert er sich mit seiner dem Wort gegenüber kritischen Haltung dem Denken Adornos an, wird an seinem Interesse für die sich verbaler Kommunikation entziehenden Dimensionen der Sprache[30] bereits in *Discours, figure* Distanz zur Habermas'schen Position deutlich.[31] Dieser halte zu sehr am Gedanken einer Einheit von Sprache und Welt fest: Das Ziel der Einheit der Erfahrung sei um den Preis des Verlusts der Differenz erkauft, erklärte Lyotard in den 1980er Jahren.[32]

In *Discours, figure* definiert Lyotard die Kluft zwischen Welt und Sprache als Differenz zwischen der Immanenz des Zeichensystems und dem diesem Äußerlichen. Die Dunkelheit des Nicht-Sprachlichen, die im Bildraum zur Erscheinung gelange, sei dem Diskurs vorgängig und unauflöslich.[33] Lyotards Plädoyer, dieser Unauflöslichkeit der Differenz zwischen Sprache und Welt Rechnung zu tragen, zeigt, dass seine Position einerseits eine Kritik am Strukturalismus enthält, dem er vorwirft, die Differenz zugunsten einer auf Einheit gerichteten Methodik auszulöschen, andererseits aber auch auf eine Adornos Sprachkritik ähnliche Kritik an der Aufklärung abzielt.[34] Die geforderte Aufmerk-

[28] Vgl. Lyotard, *Discours, figure*, S. 293.

[29] Browning, *Lyotard and the End of Grand Narratives*, S. 6.

[30] Das zeigt sich im Besonderen an seinen Ausführungen zur figure matrice. Vgl. Lyotard, *Discours, figure*, S. 327.

[31] Lyotard, *Discours, figure*, S. 284: »Ce que demande Habermas aux arts et à l'expérience qu'ils procurent, c'est en somme de jeter un pont au-dessus de l'abîme qui sépare le discours de la connaissance, celui de l'éthique et celui de la politique, et de frayer ainsi un passage à une unité de l'expérience.«

[32] Vgl. Lyotard, »Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?«, S. 15 f.

[33] Vgl. ebd., S. 101 f.

[34] Vgl. ebd., S. 146.

samkeit für das nicht unmittelbar Gegebene, die andere, nicht dem Betrachter zugewandte Seite der Realität, korrespondiert mit Lyotards deutlich von Freud inspirierten Auffassung von der Beziehung von Realität und imaginärer Welt, der zufolge die Realität nur ein Sektor des Imaginären sei, in dem wir akzeptiert haben, auf das Fantasma des Begehrens zu verzichten.[35] Lyotard zeigt sich kritisch gegenüber der Tendenz, das Imaginäre aus der Realität zu verdrängen, wie die Unterscheidung zwischen Empfinden und Sehen, die er anhand von Zeichnungen Paul Klees trifft, deutlich macht: Sehen bedeute Identifizieren und schließe damit die Verdrängung der imaginären Welt ein.[36]

Lyotards Positionierung als postmoderner Denker wird mitunter mit einer Aufhebung der Unterscheidung von Kunst und Ästhetik im Allgemeinen in Verbindung gebracht.[37] Tatsächlich sind sie auf das engste miteinander verbunden. Kritisch auf Sprache bezogen, ist Kunst Lyotards Ansicht nach selbst keine Sprache. Ihr komplexer Wirklichkeitsbezug provoziere jedoch sowohl von Kunstschaffenden als auch von Rezipienten Stellungnahme. Lyotards Schriften über künstlerische Werke, wie beispielsweise auch sein Buch zu Karel Appel, können in diesem Sinne als ästhetische Kommentare angesehen werden. Die paradoxe Präsenz eines nicht Anwesenden, auf die Lyotards Interesse von Anfang an gerichtet ist, charakterisiert auch seine späteren Texte zur Ästhetik. Kunst wird als Möglichkeit verstanden, ein bisher Unsichtbares sichtbar zu machen. Wie er in *Discours, figure* an Klee erläutert,[38] ziele sie im Gegensatz zu sprachlichem Verstehen und rationalem Erkennen und Wiedererkennen auf das absolut Neue und doch bereits Vorhandene: das Mögliche.[39]

Lyotards Unterscheidung zwischen Diskurs und Figur, die eine Unterscheidung zwischen sinnlicher Präsenz und Materialität des sprachlichen Zeichens einerseits und seiner Bedeutung andererseits impliziert, rekurriert auf die Fähigkeit der Kunst, mittels des Figuralen auf Unaussprechbares bzw. Unsichtbares hinzuweisen: Die Figur ist Lyotard zufolge der Hinweis auf ein der Repräsentation notwendig verborgen Bleibendes, das in der undarstellbaren Tiefe des Gesichtsfeldes, im

[35] Vgl. ebd., S. 284.
[36] Vgl. ebd., S. 228.
[37] Siehe zur Prävalenz der Ästhetik auch Welsch, *Ästhetisches Denken.*
[38] Vgl. Lyotard, *Discours, figure,* S. 228 f.
[39] Vgl. ebd., S. 224 f.

Bildraum liegt.[40] Die Dunkelheit, auf die die Figur verweist – Lyotard bezeichnet sie auch als »différence« –, kann rational nicht aufgelöst werden, sondern wird in der Figur als Verlorenes sichtbar.[41] In ähnlicher Weise wie Wittgenstein unterscheidet Lyotard zwischen Sprache als System und Sprache als gesprochenem Satz. Der Hinweis auf außerhalb des sprachlich Benennbaren Liegendes komme in der Form des Satzes zum Ausdruck.[42] Die gesprochene Sprache sei daher von prinzipiell anderer Qualität als das abstrakte sprachliche System. Die Dimension, in der die Differenz erscheint, ist für Lyotard der Ort, wo sich ungebändigte Energie wie Stille oder Schrei entlädt: ein dem System gänzlich Äußeres.[43] Weil sie diese Differenz weder auflösen noch ihr entkommen könne, bleibe die Sprache trotz ihrer Autonomie auf dieses ihr Äußere bezogen:

> Man muss aus dieser Unterscheidung zwischen den beiden Regionen (der des Systems und der der Kraft) keine einfache Opposition in einem System machen, sondern eine Differenz, sodass die Sprache sich dessen, was außerhalb des Systems ist, nicht bemächtigen und es positiv in ihr selbst bezeichnen kann. Dort, wo Das ist, werde Ich niemals existent sein.[44]

Auch Lyotards Sprachkritik impliziert eine kunstkritische Dimension. Wie er anhand der Funktion des Figuralen in der Kunstgeschichte ausführt,[45] präge eine zunehmende Verdrängung der Differenz im Lauf der Geschichte auch die Kunst selbst. Diese Tendenz habe zu einer Vergrößerung der Kluft zwischen Wahrnehmung und Diskurs und zur wachsenden Abstraktion der Sprache und des Denkens geführt.[46] War der narrative Diskurs ursprünglich mit dem Figuralen verbunden, sei mit

[40] Vgl. ebd., S. 207.
[41] Ebd., S. 104: »L'opacité dont il s'agit, il n'y a pas de discours de savoir qui en vienne au bout […]; la différence n'est pas un moment qui fait tremplin vers l'égalité ou l'opposition […]. Il y a une compulsion d'opacité qui fait qu'il faut que ce dont on parle soit donné comme perdu.«
[42] Ebd., S. 105: »L'ouverture des mots sur la référence appartient au discours actuel, et non au système de la langue, suggérant de surcroit qu'il y a du sens silencieux ou de l'épaisseur, en-deçà des significations, logé cette fois au cœur du discours lui-même, dans sa forme.«
[43] Vgl. ebd., S. 146.
[44] Ebd., Übersetzung S. K.
[45] Wie Déotte betont, hätte Lyotard seine Theorie des Figuralen zum Kern einer Kulturgeschichte machen können. Vgl. Déotte, »Jean-François Lyotard: Une esthétique du disparaître«.
[46] Vgl. Lyotard, *Discours, figure*, S. 189.

seiner Verdrängung auch eine zunehmende Verdrängung des Figuralen aus der Sprache einhergegangen, der sinnliche Ausdruck mehr und mehr zur bloßen Referenz degradiert worden.[47] Diese Entwicklung ist Lyotard zufolge insbesondere an der klerikalen Kunst abzulesen, deren Bildgeschichten gelesen werden sollen.[48] Im Dienste rationaler Erkenntnis treten hier Sinn und sinnlicher »Wahrheitswert« auseinander. In mit Adorno vergleichbarer Weise stellt auch für Lyotard der hierbei konstatierte Verlust einen Verlust des Objekts, des konkreten Gegenstands dar.

Die durch den Verlust des Objekts erzeugte Geschlossenheit des sprachlichen Erkenntnissystems ist Lyotard zufolge dadurch gekennzeichnet, dass das verlorene Objekt auf der Basis von systemrelevanten Beziehungen, dem Begriffsystem, rekonstruiert werde.[49] Statt der Komplexität des Gesichtsfeldes werde ein System von Oppositionen eingeführt, Resultat sei abstrakte Erkenntnis.[50] Die Problematik der Polarität von Subjekt und Objekt, von realem und imaginärem Raum ist Lyotards Auffassung nach dadurch zu überwinden, dass die Differenz, die in der diskursiven Ordnung keinen Platz habe, deutlich gemacht werde. Die Dunkelheit des Dinges, die mit der Unsicherheit der Welt korrespondiere, sei gleichsam der Schatten des Wortes, den eine wahre Sprache zu bewahren habe.[51] Der Klarheit der Alltagssprache stellt Lyotard deshalb die in ihrer materiellen Dimension, in ihrer Figuralität begründete affektive Kraft der Poesie gegenüber.[52] In der normierten, ökonomischen Gesichtspunkten folgenden alltäglichen Kommunikation werde die phonetische materiale Substanz zugunsten der Transparenz des Zeichens ausgelöscht. Wie diese Gegenüberstellung von

47 Vgl. ebd., S. 181.
48 Vgl. ebd., S. 172 f.
49 Lyotard, *Discours, figure*, S. 281: »La connaissance se constitue en construisant son ›objet‹; cette construction consiste dans l'établissement d'un système de relations entre des termes; et cet établissement se constitue par des variations sur des termes. A la place du champ où l'objet se donnait d'abord, il y aura un système de concepts. On voit que ce qui vaut comme idéal pour tout système de connaissance, au moins dans son rapport aux deux autres espaces qui nous préoccupent, est le système de la langue.«
50 Vgl. ebd., S. 155.
51 Vgl. ebd., S. 82 f.
52 Ebd., S. 79: »[…] dans la poésie, il est essentiel que la limpidité naturelle du terme soit troublée pour que l'énoncé puisse agir par sa sémantique de langage ›tout clair‹, mais en éveillant des résonances ›affectives‹, grâce à la disposition que le poète a imposée à la matière des mots.«

Kunst und Ökonomie zeigt, verbindet Lyotard Sprach- und Kapitalismuskritik.

Geht Adornos Sprachauffassung mit dem von Benjamin inspirierten Gedanken einer Sprache der Dinge, eines material-objektiven Ausdrucks einher, ist auch bei Lyotard Ausdruck nicht mit Begrifflichkeit gleichzusetzen. Sein Verständnis sprachlichen Ausdrucks steht ebenfalls Benjamins Konzept eines an der Natur zu beobachtenden wortlosen Ausdrucks nahe.[53] Die Bildhaftigkeit der poetischen Sprache mache die Differenz zwischen Natur, Sichtbarkeit und sprachlicher Kommunikation erfahrbar. Indem sie die Verdrängung des Visuellen in der strikt auf Kommunikation gerichteten Sprache aufhebe, werde sie expressiv in vorsprachlichem Sinn und integriere damit eine Dimension, die rationaler Erkenntnis und systematischer Welterforschung unerreichbar bleibe:

> Die Natur spricht insofern durch Bilder, als es in der sinnlichen Ordnung den Platz eines Gesichtssinns gibt. Die Dichtung gibt dieses fundamentale Sehen wider, indem sie in der Sprache die Macht der visuellen Wahrnehmung hervortreten lässt, die der Gebrauch der strengen Kommunikation verdeckt und verkümmern lässt. Sie führt die Ausdruckskraft fort, die vor dem sprechenden Menschen gegenwärtig war.[54]

Mittels der Anordnung des Textes auf der Seite eröffne die poetische Dimension der Sprache eine räumliche Perspektive, die der Kommunikationsfunktion entgegengesetzt sei. Diese Spatialität gelte es zu bewahren bzw. wiederzugewinnen, um eine Korrektur des Denkens herbeizuführen.[55] Ziel der Sprache sei die Annäherung an die Dinge. Sie vollziehe sich dadurch, dass das Figurale den Gedanken und die Sprache, die auf Kommunikation gerichtet sind, korrigiere, indem sie durch Attraktion des Auges die Aufmerksamkeit weg von der Bedeutung auf die Form und die Dunkelheit des Ausdrucks lenke. Wie für Adorno liegt für Lyotard Sinn demnach wesentlich in der sinnlichen Materialität der Sprache selbst: im Klang der Wörter und in der Energie der Linie, der Form:

---

[53] Die kaum beachtete Bezugnahme Lyotards auf Benjamin systematisch aufzuarbeiten, wäre ebenfalls ein Forschungsdesiderat. Schanz erwähnt die Nähe von Lyotards Zeitauffassung zu der Benjamins. Vgl. Schanz, »Un nomade aux sources philosophiques«.
[54] Lyotard, *Discours, figure*, S. 292, Übersetzung S. K.
[55] Vgl. ebd., S. 69.

> Das Figurale […] verpflichtet das Denken dazu, sein Element, den bedeutungstragenden Diskurs, aufzugeben, in dem der Verlauf nicht für sich selbst genommen wird (nicht mehr als der Klang im Wort), weil er nur ein unterscheidendes oder bedeutendes Element der Bedeutungstafel darstellt. Man muss die transparente Kommunikation verlassen; die Art, wie der Sinn in der Linie präsent ist (in jedem Konstituenden der Figur), wird vom an die Sprache gewöhnten Geist als Dunkelheit empfunden. Eine fast unendliche Anstrengung ist erforderlich, damit sich das Auge von der Form gefangen nehmen lässt, die Energie mitteilen lässt, die jene enthält.[56]

Ist bei Lyotard dieses Beharren auf Sinnlich- und Körperlichkeit nahezu ein Fixpunkt der Rezeption seiner Ästhetik,[57] ist dagegen Adornos Auffassung von Materialismus vergleichsweise wenig kommentiert worden, da sich die Mehrzahl der Kommentatoren auf seine Theorie des musikalischen Materials konzentrierten,[58] was mitunter zu einer ungerechtfertigt starken Kontrastierung beider Philosophen führte.[59] Für Lyotard lässt die Überschreitung des Diskursiven mittels der Figur die Wörter wie Dinge quasi körperlich erfahrbar werden, indem sie unseren Körpern ihren Rhythmus, ihre Haltung aufprägen.[60] Um seine Vorstellung von Expressivität zu beschreiben, rekurriert er auf den Rhythmus. Bereits daran zeichnet sich sein Interesse für Musik ab. Indem er Worte als sinnliche Dinge auffasst, musikalisiert er die Sprache gleichsam.

Stellen Natur und Sprache auch einen Gegensatz dar, ist dieser Lyotards Auffassung nach dennoch nicht unüberbrückbar. Um dies zu verdeutlichen, betont er die Vorgängigkeit der Natur gegenüber dem Subjekt. In Anknüpfung an Mikel Dufrenne und in Nähe zu Heidegger definiert er diese als Distanz, die sich in der augenblickshaften Wahrnehmung der Natur manifestiere. Der damit verbundene Aspekt des Ich-Verlusts in der Begegnung mit der Welt kommt der Adorno'schen Vorstellung einer versöhnenden Veränderung der Beziehung von Sub-

---

[56] Ebd., S. 218, Übersetzung S. K.

[57] Siehe dazu u. a. Corre, »Lyotard musicologue«.

[58] Anne Boissière hat dagegen erläutert, dass auch bei Adorno das Material in gewisser Weise wieder auf seine Materialität zurück geführt wird. Vgl. Boissière, *Adorno, la verité de la musique moderne*, S. 88. Siehe dazu auch Kager, »Einheit in der Zersplitterung«, und Zurletti, *Il concetto di materiale musicale in Th. W. Adorno*.

[59] Hans Joachim-Heßler grenzte beispielsweise Adornos Auffassung von Materialbeherrschung, die wie er betonte von den Kategorien der Neuheit und Historizität geprägt sei, von Lyotards physikalischem Materialbegriff ab. Heßler, *Philosophie der postmodernen Musik*, S. 62 ff.

[60] Vgl. Lyotard, *Discours, figure*, S. 290.

jekt und Natur nahe. Die Vorgängigkeit der Natur liege außerhalb der Reichweite des Subjekts. Die zeitliche Dimension der Naturerfahrung, die Lyotard mit Dufrenne ins Zentrum rückt, verweist auf den Stellenwert, der der Musik als Zeitkunst und Ort der Transzendenz in seiner Ästhetik zukommen wird.[61]

In der poetischen Sprache entstehe eine neue Qualität der Beziehung zwischen Welt und Subjekt, weil der poetische Umgang mit den Wörtern eine konkrete Beziehung zur Sache wiederzugewinnen im Stande sei.[62] Hebt Lyotard einerseits mit der Kategorie des Figuralen die Körperlichkeit und Materialität der Sprache hervor, betont er andererseits den Ereignischarakter künstlerischen Ausdrucks, der sich eröffne, sofern man von den eigenen Intentionen abzusehen vermöge. Für Lyotard ist die Sprache weniger ein System von Auswahlmöglichkeiten als ein Horizont, an dem sich Wörter und deren Verkettung aufdrängen.

Auch in Lyotards Sprachauffassung ist der Einfluss Freuds zu erkennen, kommt doch das seiner Gesellschaftskritik zugrunde liegende Energiemodell auch bei der Erklärung der poetischen Ausdrucksweise zur Anwendung. Die Spannung, die sich im Kunstwerk zwischen Zeichnung und Farbe ergibt, führt er auf das Zusammenspiel von zwei unterschiedlichen Erscheinungsformen von Energie zurück:

> Weder die eine noch die andere dieser Spannungen *spricht;* sie *agieren*, sie sind Spezifikationen der Energie: die Zeichnung gibt diese in sich gekehrt wider, verschlossen, differenziert, mikroskopisch. Die kolorierten Flächen geben das andere Unendliche wider: als Firmament ausgebreitet, in spannungsgeladenen Kontrasten, satt, kosmisch. Der Strich gibt den Menschen, die Stadt, das Diskontinuerliche, den Schock wieder; die Farbe die Natur, die Qualität, das brennende Wachsen […].[63]

---

[61] Ebd., S. 292: »Il faut donc supposer une espèce de continuité en même temps que du chiasme entre le langage de la nature et la nature langagière: la nature ›parle‹ déjà, elle est la ›mère des images‹ et elle imagine dans l'homme. Il y a déjà de l'ouverture et par conséquent de l'expression en puissance dans la nature et cet écartement, qui est comme la condition *a priori* de tout langage, c'est, dit Dufrenne, la transcendance temporelle. Elle n'est pas constituée par le sujet, il la rencontre, elle lui est donnée avant tout concept comme possibilité du concept ou du langage. Ce temps du fond, qui n'est pas la temporalisation d'un pour-soi, est ce qui permet l'apparaître: ›la temporalité (…), c'est dans l'être temporel cette distance à soi, ce recul, cette clairière où peut jouer la lumière d'un regard, d'un *Augenblick*‹.«

[62] Vgl. ebd., S. 291.

[63] Ebd., S. 236, Übersetzung S. K.

Die Suche nach einer Art von Ausdruck, der fähig wäre, das Sinnliche in seiner Differenz zu berühren, ist ein durchgängiges Anliegen Lyotards und stellt eine Form der Suche nach Widerstand gegen gängige Perspektiven dar, die die bestehenden Herrschaftsverhältnisse stabilisieren. Wichtig ist der Versuch, die ichbezogene Perspektive aufzugeben, der Lyotard zufolge nicht nur die Kunst, sondern auch die Liebe charakterisiert. Diese fordere Durchlässigkeit und Reduktion »meines Gesichtsfeldes auf deines«, schreibt Lyotard dazu in den 1980er Jahren.[64] Einmal mehr wird hier die Fortwirkung von bereits in der Auseinandersetzung mit Husserl thematisierten Grundfragen, konkret der einer adäquaten Beziehung von Subjekt und Objekt, die auch Adornos Denken motivierte, erkennbar.

Sprachlichkeit jenseits von Kommunikation

2.3 Nichtidentität und Widerspruch

In seiner Studie zu Adorno und Levinas hat Hent de Vries Adornos *Negative Dialektik* auch als »modifizierte Philosophie der Differenz« charakterisiert, und damit zugleich die Nähe von Adornos Denken zu Lyotards Philosophie der Differenz ins Blickfeld gerückt.[65] Diese Nähe wird im Besonderen augenfällig, stellt man die Kategorie der Nichtidentität ins Zentrum. Sie ist insofern Angelpunkt von Adornos sprachkritischer Kunsttheorie, als seiner Auffassung nach die sprachlose Sprache der Kunst letztlich das Nichtidentische zum Sprechen bringe, wie es Hauke Brunkhorst erläutert hat.[66] Mit dem Terminus des Nichtidentischen benennt Adorno auch »die eigene Identität der Sache gegen ihre Identifikationen.«[67] Nichtidentität steht hier für die mit dem Begriff verbundene Vorstellung im Unterschied zur Realität, in der diese noch uneingelöst, jedoch in nuce bereits vorhanden sei.[68] Für Adorno impliziert Kritik an den Begriffen insofern Kritik an der Realität, als Letzterer der mit dem Begriff verbundene in der Realität uneingelöste Gehalt

[64] Lyotard, »Glose sur la résistance«, S. 144.
[65] De Vries, *Theologie im Pianissimo*, S. 109.
[66] Vgl. Brunkhorst, *Adorno and Critical Theory*, S. 121.
[67] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 164.
[68] Vgl. ebd., S. 153.

entgegengehalten werde. Der Überschuss der Realität gegenüber dem Begriff sei latent in ihr vorhanden. Das kritische Potential des Begriffes werde durch dessen Konfrontation mit der Realität schlagend, wobei der Begriff zum Widerspruch mit sich selbst gebracht werden müsse. Nicht zufällig führt Adorno dies am Beispiel des Begriffs der Freiheit aus, entsprechend dem Grundgedanken der *Dialektik der Aufklärung:* »Der Begriff der Freiheit bleibt hinter sich zurück, sobald er empirisch angewandt wird. Er ist dann selber nicht das, was er sagt. Weil er aber immer auch Begriff des unter ihm Befassten sein muss, ist er damit zu konfrontieren.«[69]

Habermas' Kritik an Adorno gründet nicht zuletzt in der Distanz Adornos zur Realpolitik, die bereits 1968 den Konflikt mit Vertretern der Studentenbewegung provozierte. Allerdings resultiert diese Distanz aus Adornos erweiterter Auffassung von Politik, die, wenn sie auch der Theorie des kommunikativen Handelns widerspricht, im Sinne von Wittgensteins Sprachpragmatik Sprache als Handlungsform und damit Teil der Lebenspraxis versteht. »For Horkheimer and Adorno there is no meaning of life which could exist ›alongside‹ or ›beyond‹ the everyday praxis of life«, hielt Brunkhorst in diesem Sinne fest.[70] Bei Adorno verbinden sich sprachliche und politisch-praktische Kritik. Nichtidentisches zu denken, bedeutet nichts anderes, als »reziproke« Kritik zu üben: »darüber urteilen, ob der Begriff dem Befassten Gerechtigkeit widerfahren lässt, und ob das Besondere seinen Begriff auch erfüllt«[71]. Adornos Fokus auf Gerechtigkeit unterstreicht die ethische Motivation seiner Philosophie wie auch eine grundlegende Parallele zu Lyotard. Als Kritik an Identifikation korrespondiert auch Adornos Sprachkritik mit seiner Kritik an der vom Kapitalismus dominierten Realität, die durch das Tauschprinzip totalitär geprägt und daher mit dem vom Begriff »Menschlichkeit« Intendierten unvereinbar sei.[72]

Dass die Sensibilisierung für die Differenz, die sich im Fokus auf

[69] Ebd., S. 154.
[70] Brunkhorst, *Adorno and Critical Theory*, S. 104.
[71] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 149.
[72] Ebd.: »Das Tauschprinzip, die Reduktion menschlicher Arbeit auf den abstrakten Allgemeinbegriff der durchschnittlichen Arbeitszeit, ist urverwandt mit dem Identifikationsprinzip. Am Tausch hat es sein gesellschaftliches Modell, und er wäre nicht ohne es; durch ihn werden nichtidentische Einzelwesen und Leistungen kommensurabel, identisch. Die Ausbreitung des Prinzips verhält die ganze Welt zum Identischen, zur Totalität.«

das Nichtidentische verbirgt, politisch grundiert ist, zeigt sich auch deutlich in der *Dialektik der Aufklärung*, wo die Autoren Antisemitismus als »Wut auf die Differenz« charakterisieren.[73] Auch Adornos Sprachkritik lässt die marxistische Perspektive erkennen, die er mit Lyotard teilt, entwickelt er doch mit seinen Überlegungen zur Sprache in der *Negativen Dialektik* ein neues Verständnis von Materialismus. Adorno zufolge »zeigen die nichtidentischen Momente sich als materielle, oder als untrennbar fusioniert mit dem Materiellen.«[74] Diesem am Objekt entwickelten Materialismus wohnt ein ethisches Moment inne:[75] die Forderung nach Abschaffung des Leidens, zu der sich die nach Bilderlosigkeit der Utopie gesellt.[76]

Adornos negative Dialektik verwirklicht Totalitätskritik mittels einer Methode des Widerspruchs, die die »Unwahrheit von Identität, des Aufgehens des Begriffenen im Begriff«[77], deutlich machen soll. Die Kategorie der Widersprüchlichkeit ist für die Modifikation von Hegels Dialektik, auf die Adorno zielt, entscheidend. Diese Modifikation schließt an seine Studien zu Hegel an. Widersprüchlichkeit will die »Scheinhaftigkeit der begrifflichen Totalität«, den »Schein totaler Identität« durchbrechen[78] und Dialektik damit an ihre äußerste Grenze führen.[79] Dialektik definiert Adorno als die »denkende Konfrontation von Begriff und Sache,«[80] was soviel bedeute wie »in Widersprüchen zu denken«. Dabei wird auch das Verständnis von Logik modifiziert. Logik wird zu der »eines Zerfalls: der zugerüsteten und vergegenständlichten Gestalt der Begriffe, die zunächst das erkennende Subjekt unmittelbar sich gegenüber hat«.[81] Zeigt sich hier auch Nähe zu Derrida, besteht

[73] Adorno, Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 233.
[74] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 193.
[75] Ebd., S. 203: »Das leibhafte Moment meldet der Erkenntnis an, dass Leiden nicht sein, dass es anders werden sollte. […] Darum konvergiert das spezifisch Materialistische mit dem Kritischen, mit gesellschaftlich veränderter Praxis.«
[76] Ebd., S. 294: »Im richtigen Zustand wäre alles, wie in dem jüdischen Theologumenon, nur um ein Geringes anders als es ist, aber nicht das Geringste lässt so sich vorstellen, wie es dann wäre.«
[77] Ebd., S. 17.
[78] Ebd.
[79] Ebd.: »Der Widerspruch ist das Nichtidentische unter dem Aspekt der Identität; der Primat des Widerspruchsprinzips in der Dialektik misst das Heterogene am Einheitsdenken. Indem es auf seine Grenze aufprallt, übersteigt es sich.«
[80] Ebd., S. 148.
[81] Ebd.

doch, wie Frederic Jameson betont hat, ein wesentlicher Unterschied zwischen Dekonstruktion und negativer Dialektik darin, dass Adorno das, was dem System inkompatibel ist, außerhalb der Sprache ansiedelt. Jameson hat hiermit indirekt auch auf eine Parallele zwischen Adorno und Lyotard verwiesen. Beide bestehen auf der Präsenz des Nichtsagbaren. Das mittels begrifflicher Sprache nicht Darstellbare ist jedoch bei Adorno nicht, wie es Jameson suggeriert, eine Idee jenseits der Sprache,[82] sondern das Konkrete und Individuelle, das sprachliche Normen nivellieren.

Auch die künstlerische Sprache folgt wie negative Dialektik dem Prinzip des Widerspruchs und ist damit Beschädigung der »Metainstitution Sprache selbst«, wie es Hauke Brunkhorst formuliert hat.[83] Hieraus ergibt sich Adornos Nähe zur Kunstauffassung von Wittgenstein und Heidegger, wie Ludger Schwarte dargelegt hat: »Nicht als eine weitere Weise zu sprechen, sondern als das eigentliche, die Grenzen der Sprache aufzeigende Sprechen hat Kunst für Adorno, Heidegger und Wittgenstein Bedeutung.«[84] Adornos Sprachkritik zielt allerdings vorrangig auf Kritik der Realität.[85] Dialektik der Sache und Dialektik der Methode, soziale und sprachliche Herrschaftsformen entsprechen sich ihm zufolge: »Was die Gesellschaft antagonistisch zerreißt, das herrschaftliche Prinzip, ist dasselbe, das, vergeistigt, die Differenz zwischen dem Begriff und dem ihm Unterworfenen zeitigt.«[86] Sein Ziel ist, diese Differenz mit Hilfe des Widerspruchs aufzuzeigen. Adornos Dialektik nimmt ihren Ausgangspunkt beim Besonderen, in der Realität.[87] »Bestimmte Negation« als Methode zielt aufs Positive, wobei versucht wird, falscher Affirmation der Wirklichkeit als ganzer zu entgehen. Widerspruch ist für Adorno Zeichen der Unwahrheit des sprachlich determinierten Denkens und damit negativer Hinweis auf die Wahrheit.[88]

Wahrheit zur Erscheinung bringende Widersprüchlichkeit fordert Adorno auch vom Kunstwerk. Seine Konzeption künstlerischer Sprachlichkeit geht von demselben dialektischen Modell aus, dem seine Erkenntnistheorie folgt. Da die Widersprüchlichkeit der Welt in der

---

[82] Vgl. Jameson, *Late Marxism*, S. 235.
[83] Brunkhorst, *Adorno and Critical Theory*, S. 131.
[84] Schwarte, *Die Regeln der Intuition*, S. 10.
[85] Siehe dazu auch Wellmer, »Die Zeit, die Sprache und die Kunst«.
[86] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 58.
[87] Vgl. ebd., S. 156.
[88] Vgl. ebd., S. 17.

Widersprüchlichkeit des Werkes reflektiert werde, sei dessen Expression primär Ausdruck des Leidens. Welch große Bedeutung Adorno diesem Kriterium beimaß, zeigt sich im Besonderen an seinen Arbeiten zu Strawinsky: in der *Philosophie der neuen Musik*, aber auch in dem Walter Benjamin gewidmeten in *Quasi una fantasia* publizierten Aufsatz »Strawinsky. Ein dialektisches Bild«, in dem er sein Urteil teilweise revidiert, wobei er gerade Werken wie *Petruschka* nun auch Ausdruck des Leidens zuerkennt. Auch Mahlers Harmonik charakterisiert er als Ausdruck des Leidens:

> Im Kontrast der beiden Tongeschlechter ist bei Mahler ein für allemal die Divergenz von Besonderem und Allgemeinem geronnen. Moll ist das Besondere, Dur das Allgemeine; das Andere, Abweichende wird, mit Wahrheit, dem Leiden gleichgesetzt. So schlägt im Dur-Moll-Verhältnis der Ausdrucksgehalt sinnlich-musikalisch sich nieder. Der Preis dafür ist eine Regression: was Mahler der entwickelten musikalischen Kunstsprache noch einmal abverlangt, ist nichts anderes, als wofür Dur und Moll einst dem Kind standen. Solche Erweckung ist die Figur des Neuen in Mahlers Musik. Tonalität, die im permanenten Dur-Moll-Spiel sich schärft, wird zum Medium von Moderne. […] Die Mahlerschen Moll-Akkorde, welche die Dur-Dreiklänge desavouieren, sind Masken kommender Dissonanzen. Das ohnmächtige Weinen jedoch, das in ihnen sich zusammenzieht, und das, weil es Ohnmacht einbekennt, sentimental gescholten wird, löst die Erstarrtheit der Formel, öffnet sich dem Anderen, dessen Unerreichbarkeit weinen macht.[89]

Trotz der Tendenz, Adorno als negativen Denker einzustufen und damit die Distanz zu Lyotards von Nietzsche inspiriertem affirmativen Denken zu unterstreichen – eine Tendenz, der Lyotard selbst in den frühen 1970er Jahren folgte, wie sein Artikel »Adorno come diavolo« zeigt –, ist dennoch auch immer wieder betont worden, dass Adornos Negativität letztlich auf Positivität abziele.[90] Wie Adornos ironische Umwertung Nietzsche'scher Termini, auf die Karin Bauer verwiesen hat,[91] ist auch die geforderte Negativität des auf Differenz ausgerichteten dialektischen Denkens in erster Linie als Methode zu verstehen, die darauf abzielt, die Ausrichtung der Vernunft auf Totalität zu korrigieren.[92] Die Notwendigkeit der methodischen Widersprüchlichkeit ergibt sich

---

[89] Adorno, *Mahler*, S. 174 f.
[90] Siehe dazu u. a. Allkemper, *Rettung und Utopie*, S. 198.
[91] Vgl. Bauer, *Adorno's Nietzschean Narratives*, S. 15.
[92] Vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, S. 17.

aus der Einrichtung der Realität.[93] Adornos Auffassung zufolge ist die Realität letztlich von Negativität geprägt. Denken als Dialektik, die auf utopische Veränderung zum Positiven zielt, bringe durch Selbstreflexion ihrer Defizite den Schmerz an der Welt auf den Begriff.[94] Die sich zwischen Wort und Sache, Sprache und Welt, ergebende unaufhebbare Differenz verweise auf Utopie als Möglichkeit und sei niemals ganz aufzulösen.[95] Sie gegen den Anspruch identifizierenden Denkens zum Vorschein zu bringen, ist Ziel der Adorno'schen Dialektik: »Weil aber die eskamotierte Differenz durch Dialektik erkennbar ist, behält in dieser totale Identifikation nicht das letzte Wort.«[96] Die Hinwendung des Denkens zum Qualitativen, als die Adorno das Erkennen der Differenz auch bezeichnet, erfordere die Fähigkeit des Unterscheidens, des Differenzierens.[97] Differenzierungsfähigkeit richte sich auf das Kleinste zu Unterscheidende, das der Subsumption der Sache unter den Begriff widerstehe.[98] Das Differenzierungsvermögen sei dem der Mimesis verwandt. Es zu bewahren, wirke der Irrationalität der Realität, dem Verfall der Aufklärung, entgegen und ermögliche eine qualitative Erfahrung des Objekts.[99]

Martin Morris hat zu Recht festgestellt, dass die geforderte Differenzierungsfähigkeit oder Mimesis ebenfalls auf die politische Grundierung von Adornos Denken verweist, zielt sie doch auf eine Erneuerung der Erfahrung, die der Verdinglichung des Bewusstseins in der kapitalistischen Tauschgesellschaft Paroli bieten soll.[100]

---

[93] Ebd., S. 17 f.: »Widersprüchlichkeit hat vermöge des immanenten Wesens von Bewusstsein selber den Charakter unausweichlicher und verhängnisvoller Gesetzmäßigkeit. Identität und Widerspruch sind aneinander geschweißt. […] Dies Gesetz aber ist keines von Denken, sondern real.«

[94] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 18: »Die Verarmung der Erfahrung durch Dialektik jedoch […] erweist sich in der verwalteten Welt als deren abstraktem Einerlei angemessen. Ihr Schmerz ist der Schmerz über jene, zum Begriff erhoben.«

[95] Vgl. ebd., S. 63.

[96] Ebd., S. 174.

[97] Ebd., S. 53: »Ohne sie wäre die synthetische Funktion des Denkens, abstrakte Vereinheitlichung, nicht möglich: Gleiches zusammenzunehmen heißt notwendig, es von Ungleichem zu sondern. Das ist aber das Qualitative.«

[98] Vgl. ebd., S. 54 f.

[99] Vgl. ebd., S. 55.

[100] Morris, *Rethinking the Communicative Turn*, S. 186: »The mimetic shudder is thus revealed finally not as an end but as an initial moment on the way to a deep and profound opening up to the possibilities of a spontaneous, creative, an emphatic life. That this life is overwhelmingly denied under late capitalism might provoke a political gesture from

2.4 Differenz und Widerstreit

Die Tendenz, den frühen Lyotard strikt vom späteren abzugrenzen, besteht auch hinsichtlich seiner Sprachauffassung. Wendet er sich mit *Le différend* auch vom Konzept des Figuralen ab, wie Clemens-Carl Härle betont hat,[101] prägen dennoch ähnliche Fragen sein Denken weiterhin. Eines der Themen, die Lyotard von Anfang an beschäftigen, ist die Dialektik.[102] Die Frage, wie eine Beziehung ohne Opposition zu denken sei, beschäftigte Lyotard bereits in *Discours, figure*.[103] Stellt sein Denken der Differenz in *Le différend* einerseits die Heterogenität unterschiedlicher sprachlicher Äußerungen und Diskursarten ins Zentrum, stellt andererseits die Überzeugung, dass der Sprache ein Vergessenes innewohne, eine Konstante in Lyotards sprachkritischen Texten dar. Bereits in *Discours, figure* spricht er in diesem Zusammenhag von Differenz und definiert sie als unauflösliche, normalerweise verdrängte Heterogenität des Gesichtsfeldes.[104] Die Differenz finde sich in der Sprache, allerdings nicht in der Sprache als System, sondern im gesprochenen Satz, in der jeweils gegebenen Phrase, in deren Materialität.[105] Sprache ist für Lyotard wie für Adorno ein Medium der Erkenntnis: ein Ort, an dem sich unterschiedliche Dimensionen der Realität, Sagbares und Unsagbares, begegnen und auch durchkreuzen. Die Kunst erhält ihren Stellenwert als kritische Kraft, weil sie diese widerstreitenden Begegnungen mittels ihrer spezifischen materialen Sprachlichkeit bewusst mache. Clemens-Carl Härle schreibt in diesem Zusammenhang, dass Lyotard zu zeigen versuche, dass die Besonderheit des Sinnlichen zwangsläufig verloren gehe, wenn sie auf Sagbares reduziert werde.[106] Lyotards Über-

---

those who are able to experience this lack, but it is the shaking and shuddering that becomes possible in the encounter with great art that precedes and prepares such a possibility in a valuable way. The mimetic shudder is thus a deconstructive force that points toward a profound political reconstruction.«

[101] Vgl. Härle, »Présence sensible«, S. 204.

[102] Siehe dazu u. a. Lèbre, *Hegel, à l'épreuve de la philosophie contemporaine: Deleuze, Lyotard, Derrida*.

[103] Lyotard, *Discours, figure*, S. 139: »[…] ce qui est recherché, […] c'est la possibilité de penser une relation sans l'inclure dans un système d'oppositions, c'est-à-dire, s'il est vrai que penser et placer l'objet dans un tel système sont une même chose, la possibilité de penser une relation sans la penser.«

[104] Vgl. Lyotard, *Discours, figure*, S. 165.

[105] Vgl. ebd., S. 143 f.

[106] Vgl. Härle, »Présence sensible«, S. 198.

legungen wenden sich in diesem Zusammenhang explizit gegen Hegel.[107] »The most significant philosophical other for Lyotard is undoubtedly Hegel«, schrieb etwa Gary K. Browning.[108] Der von diesem proklamierte Untergang der Kunst realisiert sich Lyotards Auffassung nach in der Verdrängung der Figur und des Sinnlichen.[109] Mit seinen Überlegungen zu einem adäquaten Verhältnis von Sinnlichkeit und Geist schließt Lyotard auch an Merleau-Ponty an, für ihn einer der wichtigsten Vertreter der Phänomenologie, wie seine 1954 publizierte Schrift erkennen lässt. Im Unterschied zu diesen Ausführungen, in denen Hegel und Marx Husserl als Korrektive gegenübertreten, wendet er sich nun gegen Hegel. Wie Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* konstatiert Lyotard bereits in *Discours, figure* ein drohendes Ende der Kunst. Kunst wird, wie von Adorno, als Korrektiv sprachlichen Ausdrucks gedacht. Wolle Kunst entgegen Hegels Prognose überleben, hätte sie Lyotards Auffassung nach die Trennung von Diskurs und Figur zu korrigieren. Den Diskurs kritisch erweiternd, sei das Figurale das diesem selbst inhärente, sinnstörende Korrektiv:

> Die Position der Kunst dementiert die des Diskurses. Die Position der Kunst weist auf eine Funktion der Figur hin, die nicht bezeichnet ist, eine Funktion im Umfeld des Diskurses und auch gerade in ihm selbst. Sie zeigt auf, dass die Figur die Transzendenz des Symbols ist, das heißt eine räumliche Manifestation, die der Sprachraum nicht in sich aufnehmen kann, ohne zerrüttet zu werden, ein Außen, das nicht zu einem Innen gemacht, nicht in Bedeutung transformiert werden kann.[110]

In *Le différend* nimmt Lyotards Denken eine sprachphilosophische Wendung: Anliegen des vom Autor explizit als »sein philosophisches Buch« apostrophierten Werkes ist es, durch ein verändertes Verständnis der Problematik der Sprache ethische und politische Probleme zu lösen: allen voran die Frage nach der Möglichkeit von Gerechtigkeit in einer zunehmend von Heterogenität geprägten Welt. Lyotard will den Leser davon überzeugen, dass das Problem der Verkettungsmöglichkeit ver-

---

[107] Lyotard, *Discours, figure*, S. 49: »Montrer que l'extériorité, celle du sensible, est intérieure, est un discours, une dialectique, intérieure au langage, c'était l'opération effectuée dans le chapitre premier de la *Phénoménologie de l'esprit*. Montrer que l'intériorité, l'immanence du sens au signifiant, dans le symbole, est en vérité l'extériorité de deux sous-systèmes sémantiques, c'est la tâche de notre leçon de l'*Esthétique*.«

[108] Browning, *Lyotard and the End of Grand Narratives*, S. 7.

[109] Vgl. Lyotard, *Discours, figure*, S. 49.

[110] Ebd., S. 13, Übersetzung S. K.

schiedener Sätze zentral ist.[111] Ein Widerstreit, der im Unterschied zum Rechtsstreit unlösbar sei, entstehe dann, wenn unterschiedlichen Gesetzen folgende Diskursarten bzw. heterogene Sprachspiele aufeinanderprallen und daher kein Konsens gefunden werden könne. Das Konzept des Widerstreits betont den Wettstreit und die Unversöhnbarkeit unterschiedlicher Diskursarten und der ihnen zugehörigen Sätze. Die Frage nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Verkettung einzelner sprachlicher Äußerungen und des Wechsels von einer Diskursart in eine andere mündet in die Frage nach der Dominanz einer Diskursart oder eines Sprechenden. Als Extremfall eines Widerstreits zitiert Lyotard daher einen Rechtsfall, in dem der Ankläger der Möglichkeit zu argumentieren beraubt und dadurch zum Opfer werde. Mangels Möglichkeit zu sprechen, werden Sprecher, Adressat und der Sinn des Zeugnisses neutralisiert, der Schaden erscheine als inexistent:

Widerstreit [*différend*] möchte ich den Fall nennen, in dem der Kläger seiner Beweismittel beraubt ist und dadurch zum Opfer wird. Wenn der Sender, der Empfänger und die Bedeutung der Zeugenaussage neutralisiert sind, hat es gleichsam keinen Schaden gegeben.[112]

Hier wird deutlich, dass für Lyotard Sprachkritik Kritik an der Sprache inhärenten Herrschaftsstrukturen, am Herrschaftsgestus von Sätzen und an etablierten Machtstrukturen impliziert. Indem sie die Differenz in den Mittelpunkt stellt, übt Lyotards Konzeption des Widerstreits Kritik an der Dominanz rationalistischen und kapitalistischen Denkens.[113] »The aim of his work is to […] challenge the reduction of difference to the single criterion of efficiency«, brachte Simon Malpas diese Dimension bei Lyotard auf den Punkt.[114] Wie die von Totalitarismen geprägte Geschichte des 20. Jahrhunderts gezeigt habe, gehe die Dominanz des Fortschrittsdiskurses mit einer gewaltsamen Verdrängung widersprechender Positionen einher, die in deren brutaler Auslöschung gipfle. Die Aufmerksamkeit, die Lyotard auf Verdrängtes, Unaussprechbares und Vergessenes lenkt, zielt daher letztlich in ähnlicher, jedoch

---

111 Lyotard, *Le différend*, S. 11: »Convaincre le lecteur (y compris le premier, l'A.) que la pensée, la connaissance, l'éthique, la politique, l'histoire, l'être, selon le cas, sont en enjeu dans l'enchaînement d'une phrase.«
112 Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 27.
113 Lyotard, *Le différend*, S. 255: »Les différends entre régimes des phrases ou entre genres de discours sont jugé négligeables par le tribunal du capitalisme.«
114 Malpas, *Jean-François Lyotard*, S. 113.

radikalerer Weise wie Adornos negative Dialektik auf eine Korrektur der von Aufklärung, Idealismus und Kapitalismus definierten etablierten Wertkriterien ab. Diese Korrektur gipfelt in der Umwertung der Vorstellung von Humanität,[115] die auf der der *Dialektik der Aufklärung* entsprechenden Überzeugung basiert, dass Emanzipation in instrumentell technischem und ökonomischem Sinn aufgrund der mit ihr verbundenen Verdrängungsmechanismen einer Emanzipation in ethischem Sinn nicht förderlich, ja sogar entgegengesetzt sei, selbst wenn sie auf den ersten Blick mit den Kriterien einer emanzipatorischen Geschichtsphilosophie übereinzustimmen scheine.[116] Indem Lyotard Sprachkritik mit der Frage nach Gerechtigkeit verknüpft, stellt er mit der traditionellen Sprachauffassung auch das Menschenbild des Humanismus in Frage, wird doch davon ausgegangen, dass der Mensch, der sich der Sprache bediene, als gesicherte Identität nicht umstandslos vorausgesetzt werden könne.[117] Der Gedanke der genuinen Vorgängigkeit der Sprache, der bereits in *Discours, figure* präsent ist, dient nun zur Begründung der Notwendigkeit von Sprachkritik in einem doppelten Sinn: Da Sprache für das Denken unhintergehbar sei,[118] müsse sie zwangsläufig sowohl Gegenstand und Medium von Kritik sein.

Adornos programmatischer Verbindung von Philosophie und Kunst nicht unähnlich, richtet sich Lyotards Sprachphilosophie gegen zwei Gegner: den philosophischen Akademismus und den ökonomischen Diskurs.[119] Philosophie und Kunst werden letztlich derselben Zielsetzung unterworfen, die eine ethische und politische ist: die Differenz, das sprachlich nicht Darstellbare zu bezeugen. Wie an Adorno ist auch an Lyotard Kritik geübt worden, weil dieses Ziel passiv und damit ungeeignet sei, politisch-praktisch zu wirken. »Is not witnessing a rather passive activity for a radical to be undertaking? What are those in charge of the erstwhile totality doing while ›we‹ are witnessing the unpresentable?« schrieb etwa Stuart Sim.[120] Diese Kritik lässt allerdings unberücksichtigt, dass – ähnlich wie bei Adorno – auch bei Lyotard eine wesentliche Voraussetzung für die kritische Funktion der Sprache ist, dass sie als Lebenspraxis verstanden wird. Bei Lyotard zeigt sich das an

[115] Vgl. Lyotard, *Le différend*, S. 256.
[116] Vgl. ebd., S. 255 f.
[117] Vgl. ebd., S. 11.
[118] Vgl. ebd., S. 9.
[119] Vgl. ebd., S. 11.
[120] Sim, *Beyond Aesthetics*, S. 98.

der erweiterten Auffassung dessen, was ein Satz sei: auch ein Lachen, ein Schrei, der Laut eines Tieres, die Bewegung eines Katzenschwanzes oder auch Stille können Sätze – im Sinne von lebendigen Äußerungen – sein.[121]

Beschäftigt sich Lyotard in *Le différend* auf den ersten Blick weniger mit Kunst als in *Discours, figure*, stellt diese dennoch einen wichtigen, stets hintergründig präsenten Bezugspunkt dar. Die Überzeugung von der Abhängigkeit der Realität von der Sprache[122] und deren paradoxer, wenn auch unaufhebbarer Vorgängigkeit[123] führt zur Forderung, dass Spracharbeit im Dienste einer Veränderung der Wirklichkeit dem bisher nicht sprachlich Ausdrückbaren Raum zu verschaffen hätte. Dafür ist auch Lyotards Ansicht nach die Kunst prädestiniert und diene damit der Philosophie als Modell.[124] Das künstlerische Zeugnis für die Differenz zeige die Grenzen der Sprache auf. »The Differend is an evocative expression of the limits of language«, formulierte dies Gary K. Browning.[125] Damit dient die Kunst einem Wahrheitsbegriff, der dem der Wissenschaft komplementär ist. Sein Zentrum ist, wie bei Adorno, die Orientierung an der Vielheit. Jean-Claude Milner hielt hierzu markant fest, dass für Lyotard Wahrheit nur als Differenz, Differenz nur in der Sprache und Sprache nur in Verbindung mit dem ihr Inkommensurablen möglich sei.[126] Lyotards Konzeption der Differenz schließt eine Selbstreflexion der Rationalität ein, die die Grenzen von Denken und Sprache thematisiert. Lyotard hat sein Buch deshalb als »reflexiv« bezeichnet, weil seine Methodik nicht wie die theoretische Verstehensweise Regeln folge, sondern darauf abzielt, diese erst zu entdecken.[127] Dementsprechend ist die von Lyotard privilegierte Form der Darstellung dieselbe wie die Adornos: die des Essays.

Die sprachphilosophische Wendung, die das Problem des sprachlich Undarstellbaren in *Le différend* im Vergleich zu *Discours, figure* erfährt, kumuliert in dem Gedanken, dass durch die Erfindung neuer Idiome dem noch nicht sprachlich Darstellbaren, von dessen Präsenz der Widerstreit Zeugnis ablege, zum Ausdruck verholfen werden solle.

---

[121] Vgl. Armstrong, *The Radical Aesthetic*, S. 63.
[122] Vgl. Lyotard, *Le différend*, S. 17.
[123] Vgl. ebd., S. 50.
[124] Vgl. ebd., S. 30.
[125] Browning, *Lyotard and the End of Grand Narratives*, S. 14.
[126] Vgl. Milner, »Jean-François Lyotard, du diagnostic à l'intervention«, S. 265.
[127] Vgl. Lyotard, *Le différend*, S. 12.

Damit wird in *Le différend* eine wichtige Grundlage für Lyotards Ästhetik geschaffen, da mit dem Fokus auf das Undarstellbare die Forderung nach Neuheit wesentlich verbunden ist. Diese könne nicht durch vor allem auf Austausch gerichtete Kommunikation erfüllt werden, da diese in der Wiederkehr des Immergleichen gefangen bleibe. Im Schreiben erfahre man diese Forderung als schmerzliches Unvermögen, das zum Ausdruck zu bringen, was dem subjektiven Empfinden nach gesagt werden müsse:

> Im Widerstreit »verlangt« etwas nach »Setzung« und leidet unter dem Unrecht, nicht sofort »gesetzt« werden zu können. Die Individuen nun, die glaubten, sich der Sprache als eines Werkzeugs zur Kommunikation bedienen zu können, lernen durch diesen Schmerz, der das Schweigen begleitet (und durch die Lust, die die Erfindung eines neuen Idioms begleitet), daß sie von der Sprache in die Pflicht genommen werden: und zwar nicht zwecks eigennütziger Steigerung der in den bestehenden Idiomen kommunizierbaren Informationsmenge, sondern um anzuerkennen, daß, was zur »Setzung« ansteht, ihr gegenwärtiges Äußerungsvermögen übersteigt und daß sie die Einrichtung noch nicht existierender Idiome zulassen müssen.[128]

Die Betonung des Gegensatzes von Ausdruck und Kommunikation vertieft einmal mehr Lyotards Distanz zu Habermas und unterstreicht seine Nähe zu Adorno. Aufgabe der Kunst ist es ihm zufolge nicht, zum demokratiepolitisch notwendigen Konsensus beizutragen, sondern vielmehr, diesen immer wieder zu stören, um das Erscheinen neuer Formen und Stimmen zu ermöglichen und an das Unsagbare zu erinnern.[129]

Die Überzeugung von der Unverfügbarkeit der Sprache zeigt sich auch darin, dass Lyotards Sprachphilosophie nicht auf den Menschen zentriert ist: »Ein Satz geschieht«, lautet eine bekannte Maxime aus *Le différend*.[130] Sprache ist bei Lyotard als ein vom selbstbestimmt handelnden Individuum in hohem Maße unabhängiges Phänomen gedacht. Die Sätze wie auch die Stille bilden ein Universum, in dem Sprecher und Adressat gleichermaßen zu situieren seien. Dass die Sprache als vom Subjekt unabhängig gedacht ist, schließt eine radikale Modifizie-

---

[128] Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 33 f.
[129] Zum Gegensatz zwischen Lyotard und Habermas siehe auch Malpas, *Jean-François Lyotard*, S. 30. Isabel Armstrong hat dagegen hervorgehoben, dass Habermas und Lyotard der Kunst politisches Widerstandspotential zusprechen. Siehe dazu Armstrong, *The Radical Aesthetic*.
[130] Lyotard, *Le différend*, S. 10.

rung der Vorstellung von Autorschaft ein.[131] Die Eigenständigkeit der Sprache anzuerkennen, komme einer Befreiung der Sprache durch die moderne Kunst gleich. Bezeichnenderweise dient Lyotard die Musik als Vorbild für diese Befreiung der Sprache: Wie es Cage mit den Tönen gemacht habe, solle man die Sätze sie selbst sein lassen, sie von etablierten Verkettungsregeln befreien. Das Subjekt wird als von der Sprache angesprochen gedacht, nicht als deren Beherrscher. Hervorzuheben ist, dass Lyotard auch die Stille als Satz versteht:

»Der Satz *von x*, *mein* Satz, *dein* Schweigen«: Sagen *wir*, identifizierbare Individuen, *x*, *y*, Sätze oder produzieren *wir* Schweigen – in dem Sinne nämlich, daß wir dessen Urheber wären? Oder finden Sätze oder Schweigen statt (geschehen, passieren) und stellen damit die Universen dar, in denen Individuen, *x*, *y*, du, ich als Sender dieser Sätze und dieses Schweigens situiert sind?[132]

Lyotards Auffassung vom Subjekt hat zu unterschiedlichen kritischen Reaktionen geführt, wobei die gängigste seine Kritik an der idealistischen Subjektvorstellung akzentuierte. »Bei Lyotard – dem Lyotard der frühen siebziger Jahre – hat sich die Kritik an der totalisierenden Vernunft und ihrem Subjekt verdichtet zu einer Absage an den Terror der Theorie, der Repräsentation, des Zeichens, der Idee der Wahrheit. Lyotard kritisiert Adorno, weil er an der Kategorie des Subjekts festhält«, schrieb etwa Albrecht Wellmer.[133] Gary K. Browning stellte dagegen fest, dass Lyotards Kritik an Identität mit spezifisch normierenden Vorstellungen von persönlicher Identität einhergehe.[134] Diese konträren Positionen erklären sich nicht zuletzt aus der Differenziertheit von Lyotards Subjektsauffassung. Zum einen korrespondiert der Gedanke einer Abhängigkeit des Subjekts von der Sprache mit Adornos Überlegungen zur Bedrohung von Individualität und damit auch von Subjektivität im Kapitalismus. Diese definiert er in *Le différend* als Drohung, jemanden gewaltsam die Möglichkeit zur Äußerung zu verweigern: die Möglichkeit zu reden oder zu schweigen.[135] Zum Zweiten wird hier nun auch die Problematik der Wahrnehmung in der Moderne, die auch Adorno und auch Benjamin diskutierten, als eine die Sprache betreffende verhandelt, was eine tiefgreifende Veränderung der Sichtwei-

[131] Vgl. ebd., S. 105.
[132] Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 30 f.
[133] Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, S. 52.
[134] Siehe dazu Browning, *Lyotard and the End of Grand Narratives*.
[135] Vgl. Lyotard, *Le différend*, S. 26.

se der Subjekt-Objekt-Beziehung impliziert: Das Vorhandensein der Welt, ihre Objektivität und Materialität, wird als sprachliches Ereignis verstanden, als eine Art von Satz: als »erste materielle Phrase«, die das Subjekt zum Adressaten werden lässt.[136] Auf der Basis dieses erweiterten Verständnisses von Satz betont Lyotard, dass Rezeptivität der aktiven sprachlichen Äußerung immer vorgängig ist.[137] Allerdings ist mit diesem Gedanken weniger eine Aufgabe des Subjekts verbunden, als die Konstatierung von dessen Schwäche und Abhängigkeit, die auf gesellschaftskritischer, aber auch auf existentieller Ebene erklärt wird.[138] Aus der sprachphilosophischen Interpretation der Wahrnehmung der Welt als Rezeption eines unhörbaren Satzes ergibt sich eine metaphysische Frage: die nach dem »ersten Sprecher«, der unbekannt ist:

Zunächst haben wir einen Widerstreit zwischen dem ersten Sender und dem Subjekt. Das Subjekt kennt sein Idiom – Raum-Zeit – und kann referentiellen Wert nur dem Satz zubilligen, der in diesem Idiom hervorgebracht wird. Aber es weiß, als sinnlich affizierter Empfänger, als Empfänglichkeit, daß sich etwas, eine Bedeutung, von der anderen Seite her in Sätze zu »setzen« sucht und das im Raum-Zeit-Idiom nicht zustande bringt. Deshalb ist die Empfindung ein Modus des Gefühls, das heißt ein Satz, der auf seinen Ausdruck wartet, ein bewegtes Schweigen. Dieses Warten wird niemals erfüllt, der Ausdruck, der stattfindet, wird in der Raum-Zeit-Sprache hervorgebracht, die das Subjekt »spricht« und von der es nicht weiß, ob es die des anderen ist.[139]

Lyotard verweist hier auf den Unterschied zwischen allem, was erfahr- und wahrnehmbar, aber nicht in Worte zu fassen ist, und der Sprache, in der sich das Subjekt ausdrückt. Indem er die Differenz dieser beiden Sphären betont und auch als Widerstreit bezeichnet, erfährt der Begriff »différend« eine Bedeutungsdifferenzierung, eine Wendung, die auf die metaphysischen Implikationen der auf das Unsichtbare zielenden Sprachvorstellung Lyotards verweist und damit auf eine weitere wichtige Parallele zu Adorno. Von besonderer Bedeutung für das Verständ-

---

136 Ebd., S. 97.

137 Ebd.: »Ce sujet […] adresse au destinateur inconnu de la première phrase, devenu dès lors destinataire, la phrase de l'espace-temps, la phrase forme, et celle-ci, à la différence de la phrase matière, est dotée d'une fonction référentielle. Son référent s'appelle phénomène.«

138 Diese existentielle Dimension schließt auch an die Auseinandersetzung mit Sartre in *La phénoménologie* an.

139 Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 114.

nis der metaphysischen Dimension der Sprache bei Lyotard sind die Interpretation der Stille und der sich daraus ableitende Status des Subjekts als »Empfänger«. In ihr manifestiert sich Lyotard zufolge eine Überschneidung von Empirismus und Transzendentalphilosophie. Mit Ersterem teilt er die Ansicht, dass etwas gegeben sein müsse, wolle man eine Differenz erfahren.[140] Mit Kant teilt er den Gedanken einer unhintergehbaren Subjektivität, der des »Empfängers«. Wie Lyotard in *Le différend* betont, werde aus der Perspektive der Sprachphilosophie die Beziehung zwischen Empirismus und transzendentalem Idealismus als instabil erkennbar. Das Subjekt des Idealismus werde zwar als Erstes gesetzt, sei aber dennoch als »affiziert«, als Adressat, vorzustellen.[141] Hier wird erkennbar, in welch hohem Maße die frühe Auseinandersetzung mit der Phänomenologie für Lyotards sprachkritisches Denken bestimmend bleibt.[142] Die die Phänomenologie leitende Intention, die Alternative von Subjektivität und Objektivität zu überwinden, verweist auf eine wichtige Problematik, die ihn von Anfang an mit Adorno verbindet.

Die in *Le différend* verhandelte metaphysische Problematik spielt eine Schlüsselrolle für die Entwicklung von Lyotards weiterem Denken, im Besonderen für seine Ästhetik, wobei das Denken der Differenz wie jenes von Adorno dem Nihilismus Einhalt gebieten will, bezieht doch die Auseinandersetzung mit der Problematik des Widerstreits die Reflexion der Bedrohung der Realität durch das Nichts ein.[143] Wie Adorno bezieht sich Lyotard dabei auf ein sprachliches Phänomen: die Parataxe. Sie mache deutlich, dass zwischen den Sätzen ein Abgrund der Leere bestehe:

Die Parataxis konnotiert also den Abgrund des Nichtseins, der sich zwischen den Sätzen auftut, sie beharrt auf dem Erstaunen darüber, daß etwas beginnt, wenn das, was gesagt wird, gesagt wird. Das *und* ist die Konjunktion, die die Diskontinuität (oder das Vergessen), wie sie der Zeit wesentlich ist, am bedrohlichsten erscheinen läßt, gerade indem sie ihr mit der Kontinuität (oder der Retention) entgegenwirkt, die gleichfalls wesentlich ist.[144]

---

140 Vgl. Lyotard, *Le différend*, S. 98 f.
141 Ebd., S. 99.
142 Bereits 1954 fasste er eine Kritik des phänomenologischen Ansatzes mit Hilfe des Marxismus ins Auge. Vgl. Lyotard, *La phénoménologie*, S. 127 f.
143 Vgl. Lyotard, *Le différend*, S. 33.
144 Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 114.

Es sei die künstlerische Sprache, die diese sprachliche Dimension besonders deutlich zum Vorschein bringe, wie etwa die Texte Gertrude Steins, die in besonderer Weise von Ereignischarakter geprägt seien.[145] Das Schweigen zwischen den Absätzen interpretiert Lyotard als Möglichkeit des Endes, als Erfahrung des verdrängten Undenkbaren. Diese existentielle Erfahrung ist für ihn mit einer besonderen Qualität von Stille verbunden:

Um ein anderes Schweigen. Das sich nicht auf eine Instanz in einem Satz-Universum erstreckt, sondern auf das Vorkommnis eines Satzes. Es gäbe keine Darstellung mehr. – Aber Sie schreiben: »Daß es keinen Satz gibt, ist unmöglich«! – Genau das [ist es]: Das Gefühl, daß das Unmögliche möglich ist. Daß die Notwendigkeit kontingent ist. Daß man verketten muß, daß es aber nichts zu verketten gibt. Das »und« ohne Anschluß. Also nicht nur die Kontingenz des Wie der Verkettung, sondern auch das Schwindelgefühl des letzten Satzes. Unsinnig, klar[er Weise].[146]

Lyotards Überlegungen zur Stille zeigen im Besonderen die Aktualität seines Differenzdenkens für die zeitgenössische Musikästhetik, haben sich doch seit den 1980er Jahren Komponisten verstärkt mit der Stille auseinandergesetzt, wie etwa Luigi Nono in seinem berühmten Streichquartett *Fragmente, Stille – An Diotima*. Dass er Stille unter dem Aspekt der Verkettung von Sätzen betrachtet, legt ein Weiterdenken seiner Auffassung von Widerstreit auf musikalisch-struktureller Ebene nahe.

Von Kants Idealismus grenzt sich Lyotard durch die Betonung der Adressatenrolle des Subjekts gegenüber der Wirklichkeit ab. Der Gedanke der Unabhängigkeit der Sprache vom Sprecher und die Betonung des Moments, in dem ein Satz, ein Wort »fällt«, korrespondieren mit der Vorstellung eines Ereignischarakters der Sprache. Diese ist bereits in den *Instructions païennes* präsent, erfährt in *Le différend* jedoch eine entscheidende Ausarbeitung. Wiederum dient die künstlerische Sprache wie bei Adorno als Modell für Lyotards Überlegungen, wobei er neben Barthes auch an Benjamins Baudelaire-Interpretation anknüpft:

Die modernen Schriftsteller und Künstler […] verstoßen immer häufiger gegen diese Regeln, gerade weil sie der Suche nach dem Ereignis mehr Wert

[145] Lyotard, *Le différend*, S. 105: »Dans le texte de Stein, une phrase est une fois, un événement, elle arrive. L'angoisse que ça ne recommence pas, que l'être s'arrête, distend les paragraphes.«
[146] Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 134. Modifikation S. K.

beimessen als der Sorge um die Imitation oder die Konformität. […] Der Regelverstoß der Moderne ist […] deshalb interessant, weil er […] die Frage nach dem Nichts und nach dem Ereignis wieder aufwirft, was Benjamin für Baudelaire oder Barthes in seiner Theorie des Textes und der Schrift gezeigt hat.[147]

Lyotards Abgrenzung gegenüber der Ontologie Heideggers zeigt sich in der Betonung der Konkretheit und Einmaligkeit des jeweiligen sprachlichen Augenblicks. Der Zeitmodus des Ereignisses ist kritisch gegen die in der modernen Welt dominierende zielorientierte Zeitauffassung gerichtet. Adornos Vorstellung des rettenden Augenblicks nicht unähnlich, fungiert das Sprachereignis als Indikator von Zukunft und steht in seiner Unfassbarkeit für die Möglichkeit von Neubeginn und Veränderung. Die Sprache als Ereignis bezeugt jedoch auch die existentielle Unsicherheit des Menschen.[148] Damit stößt sie an die Frage nach Sein und Nichtsein, wendet sich gegen Absolutheitsglauben und vermeintliche Sicherheit, öffnet sich aber auch dem Staunen über das Ereignis. Existentielle Erfahrung von Sprache, die Lyotard mit Erfahrung von Kunst vergleicht, ist letztlich nonverbale Erinnerung an Vergehen und Entstehen, Geburt und Tod, an existentielle Momente, die in der Alltagssprache, die auf Kommunikation von Inhalten abzielt, verdrängt werden. Erfahrung in diesem Sinne impliziert eine Auseinandersetzung mit der Zeit. Angesichts der Möglichkeit des Nichts präsentiere sich die Wirklichkeit nicht als letzte Geltungsinstanz im Sinne von Positivismus und Empirismus, die letztlich angesichts der Frage nach dem Ganzen zum Scheitern verurteilt seien, sondern als existentielle Frage. Hier setzt sich Lyotard auch mit Wittgenstein auseinander. Auf ihn spielt Lyotard auch explizit an, indem er formuliert, dass »der Fall« das Ereignis in seiner Unsicherheit sei, die Frage: Geschieht es?[149] Die Frage nach dem Grund der Welt, unserer Existenz, die unser Fassungsvermögen transzendiert, bleibt in der Kunst bei Adorno wie Lyotard offen. Wesentlich ist für beide, dass die Frage gestellt wird. In dem Maße, wie im Umgang mit der Sprache der Fragilität des Gegebenen Rechnung getragen wird, wird die Kunst zu einer Begegnung mit der Endlichkeit des Menschen. Die

---

[147] Lyotard, »Memorandum über die Legitimität«, S. 61 f.

[148] Vgl. Lyotard, *Le différend*, S. 115.

[149] Ebd., S. 121: »*Ensemble, tout* ne sont pas eux-mêmes des cas. […] On ne peut pas procéder à l'épreuve de réalité sur tout. – Mais le cas n'est pas ce qui est le cas. Le cas est: *Il y a, Il arrive*. C'est-à-dire: *Arrive-t-il?*.«

Idee, dass wir fragil werden wie Schmetterlinge angesichts des Todes, wie es Philippe Bonnefis formuliert hat,[150] stellt für Lyotard den Ausgangspunkt künstlerischer Sprache dar. Die Körperlichkeit, die in der Erfahrung der Differenz beinhaltet ist, hat Lyotard mehrfach auch als sexuelle Differenz interpretiert.[151] Die Singularität der Differenz, die hierbei deutlich wird, ist mit der Partikularität, auf die Adorno verweist, verwandt. Beide widersetzen sich der Abstraktion und stehen für irreduzible Individualität, im Gegensatz zur abstrakten Singularität, die als eines gezählt werde und Diversität reduziere, wie Jean-Claude Milner konstatierte.[152]

Die Hinwendung zu existentiellen Fragen geht auch mit einem Wandel der Musikauffassung Lyotards einher, was sich im Besonderen an seinem Interesse für John Cage zeigt. Es korrespondiert mit der Hervorhebung der Stille als Ort des Widerstreits, wobei die vom Subjekt geforderte Absichtslosigkeit Bedingung der angestrebten Befreiung der Sätze darstellt. Die von ihm betonte Vorgängigkeit von Welt und Sprache lässt seiner Ansicht nach jeden Satz zur Antwort auf den »Satz« des unbekannten ersten Sprechers werden. Die Stille ist somit nicht leer, wie Hessler schreibt, sondern vielmehr Verweis auf das Rätsel der menschlichen Existenz, ohne dass eine konkrete Gottesvorstellung impliziert wäre, wie Billouet betont hat.[153]

Der Wandel, den Lyotard hier vollzieht, wird greifbar, vergleicht man diese Position mit früheren Äußerungen, ist doch die Stille ein Thema, das Lyotard durchgehend beschäftigte. Bereits 1972, in einem mit »Plusieurs silences« betitelten Artikel, hatte er sich mit diesem Phänomen auseinandergesetzt, wobei er, an Freud anknüpfend, Musik und Stille kontrastierte: Als extreme Intensität sei der Todestrieb prinzipiell

[150] Vgl. Bonnefis, »Passages de la maya«, S. 47.

[151] Hierin zeigt sich deutlich das Weiterwirken des in der *Economie libidinale* entworfenen Standpunkts in Lyotards späteren Schriften. Sexualität als Lust- und Schmerzprinzip ist dort ein zentraler Aspekt. Bereits im ersten Kapitel dieses Buchs spricht er Fragen an, die sein gesamtes Denken prägen.

[152] Vgl. Milner, »Jean François Lyotard, du diagnostic à l'intervention«, S. 262.

[153] Vgl. Heßler, *Philosophie der postmodernen Musik*, S. 86 sowie Billouet, *Paganisme et postmodernité*, S. 149 f.: »La veille ou l'attente n'est pas l'extase religieuse, mais le sourire païen, est pour une raison essentielle: l'écoute de Dieu est un Que dis-tu ? (pour Moïse, Abraham) ou un Que dit-il ? (pour le rabbin ou le théologien), alors que l'émerveillement est un Arrive-t-il? où le *il* est une place neutre. La confusion édifiante croit que ce qui arrive fait signe, la lucidité philosophique s'émerveille que quelque chose arrive – plutôt que rien.«

unhörbar. Dies bedeutet allerdings nicht, dass Musik generell von der Erfahrung dieser Intensität ausgeschlossen wäre. Lyotard intendiert vielmehr, die Aufmerksamkeit von etablierten und Regeln folgenden Formen auf experimentelle, wie sie etwa bei Cage zu finden seien, zu lenken.[154] Seine Kritik richtet sich gegen die Einbindung des Klanges in Regelsysteme, die die Geschichte der Musik charakterisiere. Anstatt klanglichen Eigenwert zu besitzen, bestimme sich die Wertigkeit des Tons traditionell nur aus seiner Stellung im Beziehungsnetz. Knüpft Lyotard hier auch an Adornos Bemerkungen von der »Pseudomorphose der Musik an die Sprache« und von der »Desensibilisierung des Materials« in der *Philosophie der neuen Musik* an, betont er zugleich, dass dessen Standpunkt zu radikalisieren sei. Im Gegensatz zu Adorno seien solche nicht integrierbaren Klänge in ihrer Intensität und Einzigartigkeit zu transformieren: in Gesten, Lachen, Tränen, Wörter, Klänge, Tanz und Theoreme, indem man sein Zimmer neu male und einem Freund beim Umzug helfe.[155] Wiederum in direkter Anknüpfung an Adorno und zugleich dessen Position radikal überschreitend,[156] führt Lyotard an zahlreichen musikalisch-technischen Gegebenheiten aus allen Epochen der Musikgeschichte aus, dass es darum gehe, durch Konstruktion Schein und Dualismen zu erzeugen,[157] wobei die Arbeit des In-Szene-Setzens durch das Schweigen des Regisseurs verborgen werde.[158] Dem krankhaften westlichen Ideal, dass Gesundheit Stille der

---

[154] Vgl. Lyotard, »Plusieurs silences«, S. 198.

[155] Ebd., S. 199: »[…] il faut dire que nulle unité, grande unité, composition ne se fait avec *ce* bruit-ci, *ce* son, *cette* intensité singulière, mais plutôt malgré eux. Entendre cet événement, c'est le métamorphoser: en larmes, en gestes, en rires, en danses, en mots, en sons, en théorèmes, en repeindre sa chambre, en déménager un ami.«

[156] Lyotard, »Musique, mutique«, S. 201 f.: »›Depuis Monteverdi et jusqu'à Verdi, la musique dramatique, comme véritable *musica ficta*, présentait l'expression en tant qu'expression stylisée, médiate, c'est-à-dire l'apparence des passions‹, écrit Adorno. Le couple dissonance-résolution est une bonne introduction à la question de l'*apparence* en musique: parce qu'il est constitutif de la *profondeur*. On touche là au ressort libidinal de la *théâtralité*, à la congruence profonde de la musique et du spectacle en Occident ›classique‹, à la prééminence de l'opéra, à la possibilité que le cinéma ait inventé.«

[157] Vgl. ebd., S. 203.

[158] Ebd.: »Dans le plain-chant, il y a des voix entièrement séparées qui nomadisent, se rencontrent, se quittent, parcours indifférents aux accords et aux bases privilégiées plus tard. Dans la musique romantique, ce divers est rassemblé sous une législation harmonique par la science du contrepoint. La mélodie opère alors non pour elle-même, mais comme une apparence, effet de surface renvoyant à un arrière-fond par une construction

Triebe, Vernichtung des Körperlichen bedeute, entspräche die Stille des Publikums im Theater:

> Die gelungene Form im Inneren als Stille, das ist der entleerte, gereinigte Körper, das ist die Auslöschung des Körpers als Geräusch-Ton zugunsten eines Dirigentenkörpers, der Operator musikalisch vernichtet, ausgelöscht. Von der vielfältigen Stille des Geräusches zur Stille der Ordnung. […] Stille, die ihren Ausgang von einer Auslöschung nimmt, also Widerpart der Erscheinung.[159]

Um dieser Trieb- und Klangökonomie zu entkommen, der auch die Funktion der Stille des Analytikers bei Freud entspräche und die auch das Gesellschaftssystem bestimme, sei die Schönberg'sche Zerstörung des Scheins nicht hinlänglich. Es gelte vielmehr die Stille, die Cage im schalltoten Raum gehört habe, den leisen Lärm des Körperlichen, als Musik zu hören:

> Die Stille wird verschoben: Es ist nicht mehr die Stille des Komponisten, des Bezeichnenden, Jahves, der ungehört bleiben muss, ausgelöscht werden, sondern die Stille als Geräusch-Klang des unwillkürlichen Körpers, der Libido, die durch den Körper rinnt, durch die Städte, die Natur, die man hören soll. […] Wir wollen weniger Ordnung, mehr zufällige Zirkulation, freies Umherirren: die Abschaffung des Wertgesetztes. Dieses ist konstitutiv für den Körper des Kapitals, Oberfläche, die, als Schein, zu durchbohren ist.[160]

Ähnlich wie er die in »Adorno come diavolo« dargelegte Position im Laufe der Entwicklung seines Denkens revidierte, betonte Lyotard seit den 1980er Jahren zunehmend die metaphysische Dimension der Stille. Diesen Auffassungswandel wahrzunehmen, ist für ein adäquates Verständnis der Ästhetik Lyotards, des Einflusses von Adorno und des Stellenwerts der Musik unabdingbar. Ist die Verbindung von Stille und Musik in *Le différend* vorerst nur latent vorhanden, insofern als die geforderte Haltung des Hörens als musikalische Haltung par excellence gelten kann, bringt Lyotard in dem 1993 in *Moralités postmodernes* veröffentlichten Artikel »Musique, mutique« die existentielle Dimension, die er mit der Stille verbindet, explizit mit Musik in Zusammenhang. In Anknüpfung an Pascal Quignard spricht er von einer stummen Klage, die, selbst unhörbar, stets latent unter der Oberfläche des Hör-

---

harmonique. Même dispositif de mise en scène, avec le silence du metteur en scène, l'effacement des traces du travail.«

159 Ebd., S. 205 f., Übersetzung S. K.

160 Ebd., S. 213, Übersetzung S. K.

baren verborgen sei.[161] Einerseits ahistorisch, weil stets präsent, stehe sie andererseits doch mit dem realen Leiden der Menschen zu allen Zeiten in Verbindung.[162] Lyotard bezeichnet diese Klage auch als Affekt: als existentielle Abhängigkeit, die alle Lebewesen, Menschen wie Tiere, präge:

Dieser Hauch ist der Affekt. Er ist kein Affekt neben anderen, keine Modalität der irritierten, furchterregenden, freudigen oder schmachtenden Affektion, sondern die Affektion. Die Affektion findet sich auch bei Tieren. Aristoteles schrieb: sie empfinden, sie sind von *pathemata* bewohnt. Affizierbar heißt empfindungsfähig. Empfindungsfähigkeit ist Unsicherheit. Man ist nicht, man ist abhängig – abhängig, um zu sein.[163]

Das paradoxe Ziel der Musik sei es nun, diese tonlose Klage mithilfe von Phrasierungen, Nuancierungen, Modifizierung von Tonhöhen, -dauern und Intensitäten hörbar zu machen.[164] Lyotard formuliert hier für die Tonkunst ein utopisches, weil unerreichbares Ziel: die Darstellung des Undarstellbaren.[165] Damit rückt die Musik in die Nähe der Kategorie des Erhabenen. Der Versuch, dem Unhörbaren Form zu geben und es dadurch hörbar zu machen, komme einerseits einem Verrat gleich, da er die Existenz des Unhörbaren vergessen lasse. Andererseits sei die Musik jedoch auch ein Versprechen, dass auf jeden Satz ein weiterer folgen und die Musik nie enden werde.[166] Dass Lyotard die Musik in diesem Zusammenhang als »Hymne auf die Herrlichkeit und Zukunft dessen,

---

161 Ebd., S. 191: »En deçà des langues, des œuvres, des institutions, toujours latent sous l'audible, mais jamais couvert par lui, ce souffle ne parle pas, il geint, il grommelle. Il n'a pas d'histoire, c'est une plainte ›qui paraît toujours dépouillée et neuve‹, qui ne raconte rien.«

162 Ebd.: »Il sonne sourdement, explique Quignard, comme ›une plainte terrifié‹ […]. Plainte de faim, de détresse, des solitude, de mort, de précarité.«

163 Lyotard, »Musik, stumm«, S. 195.

164 Lyotard, »Musique, mutique«, S. 193 f.: »Le souffle est atonal. L'art du ton, la Tonkunst, s'ouvre d'abord à la plainte quelconque, et la module ensuite. La musique ne peut pas faire entendre le souffle, elle ne peut pas l'imiter, puisque rien d'audible ne peut lui ressembler, elle est contrainte de phraser le pathos, de le nuancer, de le découper en hauteurs, durées, d'intensités.«

165 Utopien auf politischer Ebene lehnt Lyotard ab. Vgl. Ivekovic, »Jean François Lyotard, Le penseur du postmoderne«, S. 185.

166 Lyotard, »Musique, mutique«, S. 194: »La musique travaille à accoucher l'audible du souffle inaudible. Elle essaie de le mettre en phrases. Ainsi elle le trahit, en lui donnant forme, et le fait ignorer. Mais aussi, elle promet. Chaque phrase sonore, la plus simple, annonce qu'il y aura une autre phrase, que ce n'est pas encore fini, que la fin des phrases est de ne pas finir, que, dans le néant, la musique fera écho à elle-même.«

was ist« bezeichnet,[167] bedeutet nicht Affirmation der Weltordnung zu Beginn des 21. Jahrhunderts, sondern spricht der Musik die Kraft zu, gegen den um sich greifenden Nihilismus Einspruch zu erheben. Diese Fähigkeit basiere darauf, dass sie das Unhörbare, das Echo des Nichtseins, die Klage, in sich bewahre. Damit spricht er der Musik ähnlich wie Adorno vor allen Künsten einen herausragenden Stellenwert zu. Ihre Form von Sprachlichkeit, deren Körperlichkeit Lyotard betont, wird zum Paradigma künstlerischer Sprache schlechthin:

> Nur die Stimmungen und Leidenschaften der Musik lassen diesen Klanggrund ahnen. Der ungehörte Hauch ist unterschwellig nur im und durch das Hören der musikalischen Sprache zu vernehmen. Der Körper muß singen und [sich begeistern], um Zugang zum Delirium des entzauberten Körpers zu geben, um in sich selbst einen anderen stummen Körper zu halluzinieren, der unaufhörlich [seine Ansprüche zurückschraubt].[168]

2.5 Schein und Spiel

Adornos Sprachkritik gründet in der Wahrnehmung einer sowohl die Sprache als auch die Lebenspraxis der Menschen in der Moderne betreffenden Sinnkrise. Diese Ausgangsposition kann als grundlegende Parallele zwischen Adornos Denken und dem Poststrukturalismus betrachtet werden. »Both respond to the crisis of meaning and representation by inaugurating radical projects of methodological and formal innovation«, stellte Max Pensky treffend fest.[169] Angesichts der Sinnkrise, die für Adorno zugleich durch den Verlust der sinnlichen wie der metaphysischen Erfahrung charakterisiert ist, sei Sprache neu zu denken und zu realisieren. Zur Verwirklichung dieses Ziels versucht er, wie Lyotard von Nietzsche ausgehend, die Beziehung zwischen Kunst und Philosophie neu zu definieren.[170] Seine Sprachkritik führt ihn zu einer Aufwertung der Kunst als Medium der Erkenntnis. Wie Manfred Frank erläutert hat,[171] ist dafür die sich bereits in der Frühromantik vollziehende Kritik am rationalistischen Wahrheitsbegriff der Naturwissen-

[167] Ebd.
[168] Lyotard, »Musik, stumm«, S. 197, Modifikation S. K.
[169] Pensky, »Editor's Introduction«, S. 5 f.
[170] Vgl. Bauer, *Adorno's Nietzschean Narratives*, S. 14.
[171] Siehe dazu Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*.

schaften Voraussetzung.[172] Diese sprachkritische Ausrichtung von Adornos Philosophie gibt zugleich die politische Stoßrichtung seines Denkens zu erkennen, zielt seine Kritik am in der Sprache verankerten Identitätsdenken doch darauf ab, eine Gesellschaftsordnung zu kritisieren, deren Unwahrheit es darzulegen und deren totalitäre Herrschaftsmechanismen es zu durchschauen gelte. Adornos emphatischer Wahrheitsbegriff gibt sich somit als ethisch-praktisch grundiert zu erkennen, was die von Peter Osborne konstatierte Distanz Adornos zu von Skepsis gegenüber praxisfernen Theorien geprägten poststrukturalistischen Positionen[173] zumindest relativieren dürfte. Kritik an der falschen, von subjektivem Herrschaftsdenken dominierten Einrichtung der Welt zu entwickeln, stellt Adornos Verständnis nach die Aufgabe der Philosophie dar.

Was die neu ausgerichtete Philosophie zu leisten hätte, ist die Einlösung des mit der Aufklärung verbundenen, jedoch in der gesellschaftlichen Realität uneingelösten Versprechens einer wahren Emanzipation: Diese sei die utopische Perspektive des Denkens.[174] Dialektik müsse Kritik an der Praxis im Dienste »der konkreten Möglichkeit von Utopie« sein, »Ontologie des falschen Zustandes«, von der ein richtiger befreit wäre.[175] Auch Lyotard kritisiert, dass bisher keine wahre Emanzipation stattgefunden habe und daher das Denken zu erneuern sei. Allerdings intendiert er eine Distanzierung vom Denken in Oppositionen und damit auch von der Dialektik zugunsten eines Vielfalt und Pluralität einbeziehenden Denkmodells, wie es in *Le différend* als Konzept des Widerstreits ausgearbeitet ist. Ein wichtiger Berührungspunkt ergibt sich daraus, dass die Wahrheit, auf die Adornos Dialektik zielt, in der Hinwendung zum Detail, dem Konkreten liegt. Auf das Heterogene gerichtet, solle sich das Wahrheitsverständnis der Philosophie an dem der Kunst orientieren: Wahrheit hafte am jeweils Besonderen und repräsentiere damit das Viele.

Die Betonung des Wahrheitsanspruchs der Kunst führt Adorno zu einer Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Scheins. Die »Rettung des Scheins«, des fiktiven Moments an Kunst, ist, wie auch Christoph Menke betonte,[176] Voraussetzung dafür, der Kunst Erkenntnis-

[172] Vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, S. 21.
[173] Vgl. Osborne, »Adorno and the Metaphysics of a ›Postmodern‹ Art«.
[174] Vgl. ebd., S. 23.
[175] Ebd., S. 22.
[176] Siehe dazu auch Menke, »Theodor Wiesengrund Adorno«, S. 5 f.

charakter zuschreiben zu können. Diese impliziert bei Adorno Rettung des Scheins, der in der Kunst als modifizierter Zuflucht gefunden habe: »Mit dem Verdikt über den Schein bricht Reflexion nicht ab. Seiner selbst bewusst, ist er nicht mehr der alte. Was von endlichen Wesen über Transzendenz gesagt wird, ist deren Schein, jedoch, wie Kant wohl gewahrte, ein notwendiger. Daher hat die Rettung des Scheins, Gegenstand der Ästhetik, ihre unvergleichliche metaphysische Relevanz.«[177] Die Frage nach dem Schein der Kunst verbindet Adorno mit der Problematik der ästhetischen Distanz.[178] Nach Auschwitz erhalte diese angesichts der Millionen Ermordeter neue Dringlichkeit. Adorno beurteilt die künstlerische Praxisferne positiv, da er in ihr auch eine Distanzierung vom problematisch gewordenen Selbsterhaltungstrieb sieht. Für den Vergleich mit Lyotard ist wichtig, dass diese Argumentation eine grundlegende Korrektur der Vorstellung von Humanität impliziert: »Das Unmenschliche daran, die Fähigkeit, im Zuschauen sich zu distanzieren und zu erheben, ist am Ende eben das Humane, dessen Ideologen dagegen sich sträuben.«[179] Alo Allkemper hat in Hinblick auf diese Verteidigung der ästhetischen Distanz hervorgehoben, dass Adorno hier ein affirmatives Moment positiv wertet, sieht er doch in der Trennung der Kunstwerke »von der Lebenspraxis, die sich der Herrschaft verdankt« einen Widerstand »gegen den Tod, das Telos aller Herrschaft«, der aus der »Sympathie mit dem, was ist«[180], resultiere. Die umstandslose Einstufung Adornos als negativer Denker, die die Wahrnehmung von Affinitäten seiner ästhetischen Theorie zur Ästhetik Lyotards grundlegend erschwert, ist somit auch aus diesem Blickwinkel zu relativieren.[181] In der Fähigkeit, vom der Kultur inhärenten Inhumanen Abstand zu nehmen, liegt Adorno zufolge ein rettendes Moment, das den Keim einer humaneren Zukunft in sich berge.[182]

Dass sich die Philosophie auf Kunst beziehen müsse, um sich der Wahrheit im Konkreten annähern zu können, verändert Adorno zufolge ihre Methode und ihre sprachliche Form. Als ästhetische Theorie

[177] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 386.
[178] Vgl. ebd., S. 356.
[179] Ebd.
[180] Allkemper, *Rettung und Utopie*, S. 198.
[181] Auch Marc Jimenez hat betont, dass die Negativität Adornos primär als Kritik der kulturindustriellen Produktion und Plädoyer für eine vom Markt unabhängige Kunst zu verstehen sei. Siehe dazu Jimenez, *Adorno et la modernité*.
[182] Vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, S. 356.

folgt die Philosophie nicht dem Ideal wissenschaftlicher Vorgangsweise. Sie nähere sich vielmehr, streng systematische Methode korrigierend, mittels ihrer eigenen Vorgangsweise selbst der Kunst an. Dabei sei die künstlerische Sprache insofern Vorbild für die Veränderung des Denkens, als es ihr gelinge, in der Durchdringung des Besonderen zum Allgemeinen vorzudringen.[183]

In der Diskussion um die Ästhetik der Postmoderne ist die Kategorie des Spiels von Anfang an präsent gewesen.[184] Adornos Betonung des Spiels hat dagegen bislang wenig Beachtung gefunden. Er rekurriert jedoch in einem wichtigen Bereich auf das Moment des Spielerischen, um mit seiner Hilfe das Denken dem Besonderen anzunähern. Philosophie enthalte »gegenüber der totalen Herrschaft von Methode […], korrektiv, das Moment des Spiels, das die Tradition ihrer Verwissenschaftlichung ihr austreiben möchte«[185]. Im Spiel sei ein Moment von Selbstkritik enthalten.[186] Mit ihrer Hinwendung zum Spielerischen, das im Besonderen künstlerischen Gestaltungsweisen innewohne, nimmt die Philosophie laut Adorno eine mimetische Verfahrensweise in ihre Methodik auf. Deren Funktion bestehe im Wesentlichen darin, feststehende Begrifflichkeiten zu verändern und dadurch den absoluten Herrschaftsanspruch der Vernunft über das ihr Heterogene zu korrigieren.[187] Die Annäherung an das Spiel ist seiner Ansicht nach für die Philosophie nicht mit der Aufgabe des Wahrheitsanspruchs verbunden, sondern erfülle diesen durch seine Erweiterung: »Verbindlichkeit ihrer Einsichten in Wirkliches […] und das Spiel sind ihre Pole.«[188] Zielsetzung und Methode von Kunst und Philosophie sind für Adorno beide auf Wahrheit ausgerichtet, haben sie doch »ihr Gemeinsames nicht in Form oder gestaltendem Verfahren, sondern in einer Verhaltens-

---

[183] Ebd., S. 166: »Während das Individuelle nicht aus Denken sich deduzieren läßt, wäre der Kern des Individuellen vergleichbar jenen bis zum Äußersten Individuierten, allen Schemata absagenden Kunstwerken, deren Analyse im Extrem ihrer Individuation Momente von Allgemeinem, ihre sich selbst verborgene Teilhabe an der Typik wiederfindet.«

[184] Siehe dazu u. a. Früchtl, »Das Spiel der Vernunft und der Ernst der Kritik«.

[185] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 25 f.

[186] Ebd.: »Der unnaive Gedanke weiß, wie wenig er ans Gedachte heranreicht, und muss doch immer so reden, als hätte er es ganz. Das nähert ihn der Clownerie. […] Philosophie ist das Allerernsteste, aber so ernst wieder auch nicht.«

[187] Die Bedeutung, die Adorno der Kategorie des Spiels beimisst, wäre auch in Hinblick auf eine Auseinandersetzung mit Schiller zu untersuchen.

[188] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 25 f.

weise«[189]. Als modifiziertes subjektives Verhalten ist Kunst gleichsam die Schwester der über den Begriff hinauswollenden Philosophie.

Wie für Lyotard ist auch für Adorno ein existentieller Mangel, den er als Sehnsucht bezeichnet, Triebkraft der vereinigten philosophischen und künstlerischen Anstrengung. Letztlich ziele die sich solcher Art vollziehende Veränderung des Denkens darauf ab, sich der Natur in veränderter Form wiederanzunähern, um das in ihr verborgene utopische Potential zu aktualisieren.[190] Impliziere einerseits künstlerische Sprache als mimetische ein spielerisches Moment, sei andererseits auch der Sprache als »Darstellung« pure Definition von Begriffen fremd: »Ihre Objektivität verschafft sie ihnen durch das Verhältnis, in das sie die Begriffe, zentriert um eine Sache, setzt. Damit dient sie der Intention des Begriffs, das Gemeinte ganz auszudrücken.«[191] Das mimetische, spielerische Moment ist hier mit Hilfe der Vorstellung der Konstellation gefasst. Es soll den rein rational abstrahierenden Zugriff auf das Besondere korrigieren.[192]

Mit der Annäherung der Philosophie an die Kunst korrespondiert die Einbindung der Kategorie des Rhetorischen in die philosophische Darstellungsweise, die wie für Lyotard auch für Adorno eine nicht unwesentliche Rolle spielt. In der *Ästhetischen Theorie* wird das rhetorische Moment als Annäherung von Sache und Ausdruck definiert: »Dialektik, dem Wortsinn nach Sprache als Organon des Denkens, wäre der Versuch, das rhetorische Moment kritisch zu erretten: Sache und Ausdruck bis zur Indifferenz einander anzunähern.«[193] Rhetorik ist dabei als Moment des Einspruchs gegen das Immergleiche und damit als Gegenkraft zum Mythos gedacht: »In der Dialektik ergreift das rhetorische Moment, entgegen der vulgären Ansicht, die Partei des Inhalts. […] Sie neigt sich aber dem Inhalt zu als dem Offenen, nicht vom Gerüst Vor-

---

[189] Ebd., S. 26 f.: »Der philosophische Begriff lässt nicht ab von der Sehnsucht, welche die Kunst als Begriffslose beseelt und deren Erfüllung ihrer Unmittelbarkeit als einem Schein entflieht. Organon des Denkens und gleichwohl die Mauer zwischen diesem und dem zu Denkenden, negiert der Begriff jene Sehnsucht. Solche Negation kann Philosophie weder umgehen noch ihr sich beugen. An ihr ist die Anstrengung, über den Begriff durch den Begriff hinauszugelangen.«

[190] Vgl. ebd.

[191] Ebd., S. 164 f.

[192] Ebd.: »Konstellationen allein repräsentieren, von außen, was der Begriff im Innern weggeschnitten hat, das Mehr, das er sein will.«

[193] Ebd., S. 66.

entschiedenen: Einspruch gegen den Mythos.«[194] Solche Offenheit soll formalisiertem, systematisiertem Denken entgegentreten. Das andere, auf das solch reformierte Dialektik letztlich abzielt, ist das Neue, dem als lebendiges Bewusstsein des Möglichen zugleich eine utopische Dimension anhaftet: »Erkenntnis, die den Inhalt will, will die Utopie. Diese, das Bewusstsein der Möglichkeit, haftet am Konkreten als dem Unentstellten. Es ist das Mögliche, nie das unmittelbar Wirkliche, das der Utopie den Platz versperrt.«[195]

2.6 Transzendenz und das Imaginäre

Ein Grundgedanke von Lyotards Sprachauffassung besagt, dass zwischen den unterschiedlichen miteinander im Wettstreit liegenden heterogenen Diskursarten und Sprachspielen unüberwindbare Differenzen liegen. In *Le différend* definiert er einen sich daraus ergebenden unlösbaren Konflikt als Widerstreit. Sein Verständnis von Wahrheit ist vor dem Hintergrund dieser Auffassung von Sprache zu sehen. Werden auch postmodernes Denken und Kritik häufig als Gegensätze verstanden,[196] zeigt sich dennoch bereits in Lyotards Frühschriften eine kritische Dimension, die im Besonderen anhand seiner Auffassung von Wahrheit deutlich wird. Wie Adorno zielt auch Lyotard mit seiner Sprachkritik auf eine Erweiterung des gängigen Verständnisses von Wahrheit und damit auf eine Aufwertung der Kunst. Bereits in *Discours, figure* führt seine Kritik an der Sprache zu einer gegenüber der wissenschaftlich-rationalen Sichtweise modifizierten Vorstellung von Wahrheit.[197] Zu einem wesentlichen Teil als das Nicht-Kommunizierbare definiert, wird Wahrheit von Lyotard mit Transzendenz, mit Überschreitung der Sprache hin zum Unsagbaren in Verbindung gebracht. Im Diskurs enthalten, durchbreche sie diesen zugleich.[198] Auf Diskontinuität gerichtet, komme ihr eine kritische Funktion zu. Die unabdingbare Wahrheitssuche vollziehe sich an den Rändern des etablierten Wissensbetriebs.[199] Der kommunikativen Funktion der Sprache stellt

---

[194] Ebd.
[195] Ebd.
[196] Siehe dazu auch Moineau, »Y a-t-il quelque chose après la mort?«.
[197] Vgl. Lyotard, *Discours, figure*, S. 17.
[198] Vgl. ebd., S. 49.
[199] Vgl. ebd., S. 17.

Lyotard die kritische der Kunst entgegen. Diese stelle mit ihrer kreativen Energie, wie er am Beispiel Klees erläutert, die gewohnten Regeln der Wahrnehmung und der rationalen Erkenntnis in Frage und eröffne dadurch einen Zugang zur jenseits des Diskursiven liegenden Wahrheit.[200] Mit seiner Orientierung an der Kunst setzt Lyotard auf Energie und Ausdruck statt auf Information und Kommunikation. Ausdruck wohne der Sprache als materielle Präsenz des Bezeichneten im Diskurs inne.[201] Dadurch werde Wahrheit zu einem »ästhetischen Phänomen«. Sie verschaffe sich im Diskurs als Störung der gewohnten Ordnung Ausdruck:

> Zuerst manifestiert sich die Wahrheit als Abweichung vom Maßstab, den Bedeutung und Wissen setzen. Sie fällt aus dem Rahmen. Aus dem Rahmen des Diskurses zu fallen bedeutet, dessen Ordnung zu dekonstruieren. Die Wahrheit erscheint nicht durch einen bedeutungsvollen Diskurs. Dass ihr Topos unmöglich ist, kann nicht durch die Koordinaten der Geographie des Wissens repariert werden. Aber sie lässt sich spüren, an der Oberfläche des Diskurses durch ihre Wirkung, und dieses Auftreten von Sinn heißt Ausdruck.[202]

Sprache ist hier im Sinne des Energiemodells der *Ökonomie des Begehrens* gedacht, was sprachliche Bedeutungsinstanzen als Sekundäreffekte erscheinen lässt, die Lyotard zufolge ein Absinken des Energiepotentials anzeigen, wie Clemens Härle erklärte.[203] Künstlerischer Ausdruck sei dagegen auf das Unsichtbare außerhalb des Systems gerichtet, auf eine spezifische Sinndimension, die keine durch den systemimmanenten Gegensatz von Wahr und Falsch zu erklärende Wissenskategorie darstelle. Als unrepräsentierbar und undechiffrierbar gedacht, ist künstlerische Wahrheit für Lyotard zugleich an- und abwesend.[204] Die Figur, die im Gegensatz zu sprachlichem Sinn und verbaler Bedeutung nicht auf Eindeutigkeit abziele, sei ein Schlüssel zu dieser Form von Wahrheit, für die die einer binären Logik folgende Opposition von Wahrheit

---

[200] Ebd., S. 231: »[…] en plaçant l'énergie au centre de sa conception de la création, Klee fournit à l'objet et au trait un tout autre terrain de communication, qui n'est ni le texte reconnaissable de l'apparence visible, ni l'écriture géométrique de l'écran plastique, mais un lieu (ou un non-lieu) obtenu grâce à des procédés comme la dérogation systématique aux règles de la perception et de la conception […].«

[201] Vgl. ebd., S. 291.

[202] Ebd., S. 17, Übersetzung S. K.

[203] Vgl. Härle, »Présence sensible«, S. 201.

[204] Vgl. ebd., S. 378.

und Lüge irrelevant sei.[205] Die Gegenwelt, die sich als der andere, imaginäre Raum zugleich in und jenseits der Sprache in der Kunst eröffne, sei von der Aufhebung der Ordnung des rationalen Erkennens geprägt. Lyotard erklärt dies entsprechend dem Gesellschaftsmodell, das er in *Economie libidinale* entwickelte: Es herrsche das Gesetz des Begehrens (désir).[206]

Wahrheit bedeutet für Lyotard, der Energie des Begehrens Raum zu geben, anstatt sie zu verdrängen, wodurch sich eine andere Perspektive auf die Wirklichkeit einstelle als aus rationalistischer Sicht. Da die Wahrheit des Begehrens die Lesbarkeit des Textes zerstöre, verschiebe sich die Wahrnehmung.[207] Sichtbar, nicht lesbar, zeige sich die Wahrheit: als Figur, als Überschreitung der regelhaften Sprache, deren Sinn ambivalent bleibe.[208] Die Wahrheit, die sich im Figuralen zu erkennen gebe, ist als Korrektiv bestehender kultureller Praktiken gedacht. Sie manifestiert sich Lyotard zufolge dynamisch: als Ereignis, das mit einer Durchbrechung der diskursiven Ordnung einhergeht.[209] Diese Vorstellung von Wahrheit knüpft an Freud an. Als Entladung verdrängter Energie steht sie, dem Freud'schen Versprecher ähnlich, mit dem Unterbewussten in Verbindung. Ihre Quelle ist unterdrücktes Verlangen, nicht höhere Offenbarung.[210] Das Figurale beinhaltet somit auch eine körperliche und praktische Dimension. »The figural refers to a series of ways in which physicality and transformative action interweave with and disrupt discourse. Perception, writing metaphor, poetry and unconscious movements of desire interrupt and transgress against the order of discourse«, erläuterte Gary K. Browning diesen Aspekt.[211]

Für den Vergleich mit Adorno ist es wichtig zu betonen, dass Lyotard Kunst nicht als rein subjektives Produkt individueller Triebsublimierung versteht. Wie bei Adorno ist die Wahrheit der Kunst bei Lyotard zugleich eine über die Gesellschaft. Ähnlich wie Adorno ver-

---

205 Ebd., S. 269: »Plus on se rapproche du vrai langage, plus on s'expose au vrai mensonge. La figure ne peut pas mentir, n'ayant pas prétention à l'univocité.«

206 Vgl. ebd., S. 286.

207 Vgl. ebd., S. 271.

208 Vgl. ebd., S. 270.

209 Ebd., S. 135: »La vérité ne se trouve pas dans l'ordre de la connaissance, elle se rencontre dans son désordre, comme un événement. […] La vérité se présente comme une chute, comme un glissement et une erreur: ce que veut dire en latin *lapsus*.«

210 Vgl. ebd., S. 282 f.

211 Browning, *Lyotard and the End of Grand Narratives*, S. 12.

wendet er Freuds Kategorien, um mit ihrer Hilfe den Zustand der Gesellschaft zu beschreiben. Seine Konzeption künstlerischer Wahrheit korrespondiert mit seiner Auffassung, dass die Gesellschaft als Triebökonomie vorgestellt werden könne. Der Wahrheitsanspruch der Kunst beruhe darauf, dass in ihr Begierden jenseits der reglementierten Ordnung zum Ausdruck gebracht werden können. Kunst verdeutliche und dereglementiere auf diese Weise den Energiefluss, der der Libido entspringe. Wie bei Adorno dient die Kunst damit auch bei Lyotard der Erkenntnis der Einrichtung der Welt und der Erinnerung an das von der Zivilisation Verdrängte.

Angesichts des gesellschaftskritischen Erkenntnisanspruches relativiert Lyotards Auseinandersetzung mit Sprache jegliche simplifizierende Charakterisierung seiner Ästhetik als affirmativ. Claude Amey hat zwei Ästhetiken unterschieden, eine libidinöse und eine um das Undarstellbare zentrierte. Deren Verhältnis zueinander bleibe bei Lyotard offen.[212] Sie entsprechen aber dem Wandel des Verhältnisses der beiden Aspekte von Lyotards Denken. So steht in *Le différend* vor dem Hintergrund des Widerstreits das Unsagbare im Zentrum, wogegen in *Discours, figure* noch die Sichtweise der Triebökonomie überwiegt. Dennoch ist auch dort bereits erkennbar, dass beide Aspekte miteinander in Verbindung stehen. Sich auf Freud beziehend, versteht Lyotard »Bedeutung« als »Entzweiung«.[213] Dabei kommt eine existentielle Dimension ins Spiel, die später in *Le différend* verstärkt einfließen wird. Während die alltägliche Sprache Stille und Tod verdränge, die mit dem Schrecken gewaltvoller Entzweiung verbunden seien, mache die Kunst das aus dieser Entzweiung resultierende Begehren deutlich, ohne es an einen bestimmten Ort zu binden.[214] Lyotard zufolge ist es Ziel von auf Praxis gerichteter Kritik, der Ideologie der Verdrängung dieser Entzweiung zu widersprechen. Seine Schrift *Discours, figure* bezeichnete er als Umweg auf dem Weg hin zu einer solchen Kritik.

Knüpfen Adorno und Lyotard auch in unterschiedlicher Weise an Freud an, verbinden doch beide Kunst mit Erkenntnis von aus der Gesellschaft Verdrängtem. Wie Lyotard am Beispiel der Poesie ausführt,

---

[212] Vgl. Amey, »L'esthétique littérale de Lyotard«, S. 72.

[213] Lyotard, *Discours, figure*, S. 128: »Avec Freud, la Bedeutung n'est plus pris comme une distance simplement théorique, elle est une Entzweiung: ›la division en deux‹ de ce qui était ›originairement un‹, l'infans au sein. Toute objectivité viendra s'inscrire dans la distance ouverte par une perte.«

[214] Vgl. ebd., S. 19.

sei Wahrheit deshalb in der Kunst zu finden, weil ihr Ziel nicht Erfüllung des Verlangens, sondern dessen Erkenntnis sei. Auch für ihn ist dabei ein spielerisches Moment wichtig, das er an Freuds Vorstellung der Traumarbeit anknüpfend einführt. Ähnlich wie im Traum vermenge sich in der Kunst Reales und Imaginäres in spielerischer Form. Künstlerische Arbeit intendiere nicht, Formen zur Erfüllung des Verlangens bereitzustellen, sondern versuche, die Beziehung zwischen Verlangen und Figur umzukehren, sodass Letztere nicht mehr der Erfüllung, sondern der Reflexion des Begehrens diene.[215] Nicht Verführung, sondern Erkenntnis der Verführung sei Ziel der Kunst. Diese Konzeption korrespondiert mit seiner Auffassung, dass die irrationale kapitalistische Gesellschaftsordnung einem Triebsystem gleiche. Kunst ist für ihn nicht zuletzt deshalb relevant, weil die Erkenntnis, die sie generiere, Erkenntnis des Funktionsmechanismus des Désir sei.[216] Deshalb sei die Freude an der Kunst auch strikt von Lust zu unterscheiden: die Freude am Spiel ersetze das Spiel der Lust.[217]

Albrecht Wellmer hat den Unterschied zwischen Lyotards und Adornos Ästhetik auch darin gesehen, dass Adorno mit seinem emphatischen Wahrheitsbegriff einer Transzendenz verhaftet geblieben sei, während Lyotard diese zugunsten einer Energetik aufgegeben habe.[218] Da hierbei Lyotards kritische Auseinandersetzung mit der Sprache und sein Wahrheitsverständnis ausgeblendet werden, erscheint Lyotard in maximalen Gegensatz zu Adorno, dem er jedoch in doppelter Weise nahekommt: zum einen durch die gesellschaftskritische und zum anderen durch die existentielle Dimension seines Denkens. Bereits in *Dis-*

---

[215] Vgl. ebd., S. 322.

[216] Ebd.: »Le discours n'est pas poétique parce qu'il nous séduit, mais parce qu'en outre il nous fait voir les *opérations* de la séduction et de l'inconscient: leurre et vérité ensemble; fins et moyens du désir.«

[217] Ebd.: »Notre plaisir poétique peut ainsi excéder de beaucoup les bornes fixées par nos fantasmes et nous pouvons faire cette chose étrange: apprendre à aimer. Le plaisir du jeu renverse le jeu du plaisir.«

[218] Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, S. 63: »Für Adorno bedarf die ästhetische Erfahrung der philosophischen Erhellung, damit, was sie bedeutet, ihr Wahrheitsgehalt, nicht verloren geht. Der Zweck der Kunst ist nicht ihre emotionale Wirkung, sondern durch ihre Wirkungen hindurch Erkenntnis. Für Lyotard hingegen ist der Zweck der Kunst nicht das Erfassen dessen, was sie bedeutet, sondern Vermögen dessen, was sie be-deutet, die Erzeugung erhabener Gefühle. So scheint in Lyotards Begriff der avantgardistischen Kunst, trotz seines Rückgriffs auf eine Ästhetik des Erhabenen, die ›Semiotik‹ in der Tat durch eine ›Energetik‹ ersetzt.«

cours, figure wird Wahrheit von Lyotard auch als Aufdeckung eines Mangels verstanden, insofern als sie die Unerreichbarkeit des Objekts, die Irrealität der Realität reflektiere.[219] Ähnlich wie für Adorno ist auch für ihn die Kunst der Ort, an dem dieser existentielle Mangel, die Sehnsucht nach den Dingen, zum Ausdruck kommt.[220] Der hohe Stellenwert, den Lyotard der Wahrnehmung des Sinnlichen als Figur des Désir beimisst, ist mit der Erkenntnis der Welt als einer Erfahrung, die ausbleiben kann, verbunden.[221] In der Konfrontation mit der Möglichkeit des Untergangs der Welt verbinden sich körperliche und intellektuelle Erfahrung. Sie ist demnach der Fluchtpunkt, auf den sich die philosophisch-künstlerische Suche nach Erkenntnis hinbewegt. Emotion und erkennende Wahrnehmung vereinen sich in ihr jenseits aller Abstraktion.

Indem er auf der Unteilbarkeit der sinnlichen und intellektuellen Erfahrung besteht, trägt Lyotard der existentiellen Körperlichkeit unseres Lebens Rechnung, unserer unauslöschlichen Bindung an die Welt, die zugleich unsere potentielle Auslöschung impliziert und deren Macht in Schlaf und Lust erfahrbar ist.[222] Künstlerische Arbeit, die Lyotard auch als kritische bezeichnet hat, mache diese existentielle Wahrheit sichtbar. Lyotards Auffassung vom Kunstwerk als Ort solch existentieller Wahrheit zeigt, dass Kunst für ihn wie für Adorno kritische Kunst ist,[223] wobei Kritik in Anknüpfung an Mallarmé als figurale Dekonstruktion der Sprache verstanden wird.[224] Der Kunst wird kritische Spracharbeit zugedacht.[225] Entscheidend sei dabei der Unterschied zur alltäglichen Sprache: im Gegensatz zu dieser öffne sich die Kunst für das Unbewusste, das ihre figurale Dimension präge.[226]

Lyotards kritische Konzeption der Kunst zeigt die Komplexität seines Verhältnisses zu Adorno. Einerseits distanziert er sich von Theorie und damit auch von Adornos Konzeption einer ästhetischen Theorie.

---

[219] Lyotard, *Discours, figure*, S. 285: »Non seulement la présence des œuvres atteste l'absence de l'objet et le peu de réalité du monde, mais l'absence qui se ›réalise‹ en elles tire à soi la prétendue existence du donné et révèle son manque.«
[220] Ebd.: »L'univers s'engouffre dans les œuvres parce qu'il a du vide en lui-même et que l'expression critique de l'artiste offre un corps à nos désirs en quête d'objets.«
[221] Vgl. ebd., S. 136 f.
[222] Ebd.
[223] Vgl. ebd., S. 294.
[224] Vgl. ebd., S. 323.
[225] Vgl. ebd., S. 325.
[226] Vgl. ebd., S. 323.

Andererseits verfolgt auch er eine Annäherung von Philosophie und Kunst, wobei Erstere von Letzterer lernen könne. Auch Lyotard intendiert, die philosophische Sprache durch künstlerische Gestaltungsprozesse zu verändern. Der Philosoph solle vom Künstler lernen, wie ein Text das Figurale ins Werk setzen könne.[227] Die Kunst könne als Störung der gängigen Denkordnung angesehen werden; darin liege ihre politische Relevanz.[228]

Lyotards Überlegungen zur Musik korrespondieren mit dieser Sprachauffassung, wie sein unter dem Titel »A few words to sing« im Sammelband *Dérive à partir de Marx et Freud* publizierter und bisher von der Musikwissenschaft kaum beachteter Artikel zu Berios *Sequenza III* zeigt.[229] Berios Stück kann als Paradebeispiel für die von Lyotard beschriebene, von Freuds Traumarbeit inspirierte künstlerische Spracharbeit angesehen werden, und so verwundert es nicht, dass er ihm vergleichsweise breiten Raum gibt. Besonders bemerkenswert ist, dass Lyotard hier Kunst und Politik eine gemeinsame kritische Funktion zuschreibt, die darin bestehe, die Leute zum Träumen zu verleiten. Dem Begehren eine Bühne bereit zu stellen, sei die kritische Funktion von Kunst und Politik.[230] Diese manifestiere sich in einer Sprache, die durch die Spuren des Begehrens geprägt sei, wobei konventionelle sprachliche Strukturen überschritten würden bis hin zur Genese einer neuen Sprache.[231] Berio ist für Lyotard deshalb eine zentrale Figur innerhalb der

[227] Ebd., S. 60: »[…] comment le texte peut se faire figure, voilà ce qui intéresse la surréflexion, ce qui peut la guider. On ne s'étonnera pas qu'ici aussi la philosophie vienne trop tard et qu'elle ait tout à apprendre des poètes.«

[228] Vgl. Williams, *Lyotard. Towards a Postmodern Philosophy*, S. 6.

[229] Die bisherigen Arbeiten zu Lyotard und zur Musik konzentrieren sich auf Lyotards Äußerungen zu Cage und Kagel sowie zur frz. Avantgarde. Vgl. Heßler, *Philosophie der postmodernen Musik*, Kohler, *Musique et postmodernisme à travers trois œuvres de Mauricio Kagel*, sowie Haselböck, *Unhörbares hörbar machen*.

[230] Lyotard, »›A few words to sing‹. Sequenza III«, S. 163: »La fonction de l'art et de la politique est de faire rêver les gens, d'accomplir leurs désirs, de ne pas leur permettre de les réaliser en transformant le monde, en changeant de la vie; offrir une scène au désir pour qu'il y monte sa pièce fantasmatique, lui, le metteur en scène. Il faut donc retrouver les *opérations* communes au rêve (ou au symptôme), à cet art et à cette politique, et les manifester. Une telle manifestation est immédiatement *critique*. Cette critique est ce qui reste à faire avec l'art (et la politique) maintenant.«

[231] Ebd., S. 166: »Le travail de l'inconscient sera d'y produire des effets de sens par la transgression des divers niveaux: […] toute transgression de ce type vaudra comme trace du processus primaire, c'est-à-dire obligera l'auditeur à saisir le caractère secondaire, langagier, écrit, de la musique à la quelle son oreille est accordée et dans laquelle se

künstlerischen Avantgarde, weil er zur Beschleunigung der Dekonstruktion des musikalischen Diskurses entscheidend beigetragen habe. Nicht nur setze er die Musik der Sprache als andere Ordnung entgegen, sondern er vertausche beider Rollen, indem er der Musik eine Organisation zweiter Ordnung zuschreibe, wogegen er die Sprache mit dem dem Unbewussten verbundenen Primärprozess im Freud'schen Sinn in Verbindung bringe, sie also quasi mit ihren Ursprüngen konfrontiere.[232] Jede nicht sinnvolle musikalische Sprachäußerung werde als Ereignis wahrgenommen, das Kommunikation im Sinne eines musikalischen Diskurses verhindere.[233]

Analog zu seiner Sicht der Kunstgeschichte beschreibt Lyotard auch die Musikgeschichte als zunehmende Befreiung des »musikalischen Raums« von rhetorischen Zwängen, wobei er Wagner, Schönberg oder Webern als mögliche, mit Cézanne, den Kubisten oder der abstrakten Malerei vergleichbare Bruchstellen anführt:

> Von einem historischen Standpunkt aus könnte man es riskieren zu sagen […], dass die musikalischen Ereignisse (der zweiten Ebene) während der Zeit der Klassik eingeschlossen bleiben in das vom System autorisierte Feld (erste Ebene) und sich daher leicht im Sinne der musikalischen Rhetorik konnotieren lassen (dritte Ebene). Es geschieht somit im musikalischen Bereich das Analoge, das sich in der Malerei und der Literatur ereignet: bis zu den Jahren 1860–1880, würde man sagen, dass die unterschiedlichen Schulen den musikalischen Bereich intakt lassen wie die modernen Maler, Impressionisten eingeschlossen, den plastischen unbehelligt lassen, die Schriftsteller den literarischen. Der Bruch Cézannes, der Kubisten und vor allem der Abstrakten besteht […] in der Verschiebung des plastischen Bereichs: Ende der Repräsen-

---

marque cette trace. Cette transgression aura alors une fonction critique, aussi longtemps du moins qu'elle ne sera pas à son tour connotée, c'est-à-dire replacée comme opérations constitutive (rhétorique par exemple, mais elle peut être d'un niveau plus élémentaire) dans un nouveau langage.«

[232] Ebd., S. 167: »La place de Berio est centrale […]. Il appartient au mouvement de déconstruction accélérée qui s'empare des principes et des niveaux du discours musical. […] il ne se content même d'opposer le langage comme ordre à la musique comme désordre; il renverse les rôles, il attribue à la région musicale un coefficient élevé d'organisation secondaire tandis qu'il présente la parole comme secouée jusqu'à ses racines (phonétiques) par le processus primaire.«

[233] Ebd., S. 167 f.: »D'un point de vue énergétique il est aisé de comprendre que toute dérogation non connotée vaut comme événement: elle fait obstacle à la communication du ›discours‹ musical, elle exige pour être entendue et acceptée une dépense supplémentaire d'énergie, étant inouïe.«

tation […]. Die Musikwissenschafter wüssten ohne Zweifel zu sagen, wo der Bruch in der Musik anzusiedeln ist: Wagner, Schönberg, Webern?[234]

Im Besonderen stellen aus seiner Sicht der Free Jazz und die elektronische Musik »Deplatzierungen« des Ausdrucks dar, die die Systematik der Musiksprache und deren Theorien von Schönheit außer Kraft setzen, sodass auch die »falschen« Töne zu ihrem Recht kommen, angehört zu werden:

Für jemand, der nicht dazugehört, erscheint es in jedem Fall außer Diskussion zu stehen, dass der Free Jazz oder die elektronische Musik nicht mehr einfache Abweichungen von den etablierten Regeln bieten, das ist Ausdruck, der anderswo angesiedelt ist, und es ist die Sprache selbst, das System (erste Ebene) der traditionellen Musik, das den Operationen des Primärprozesses unterworfen wird; im Besonderen verschwindet das klassische Instrument, das lediglich […] verwirklichte Theorie war, Vermittler, der den Klang oder das Geräusch zum theoretisch richtigen Ton sublimierte. Der Ton wird als richtig beurteilt, wenn er sich an seinem Platz im theoretischen Diskurs der Musik befindet. Seither haben auch die falschen Töne das Recht, gehört zu werden.[235]

Für Lyotard vollzogen sich ähnlich wie für Adorno in der Kunstgeschichte Befreiungs- und Normierungsprozesse, wobei auch aus seiner Sicht sowohl Befreiung als auch Systematisierung der Klänge jeweils von politischer Bedeutung ist. So diente, wie er ausführt, die Kunst im 19. Jahrhundert der Versöhnung der Gesellschaft mit sich selbst, indem sie die Leidenschaften systematisierte und zu austauschbaren Zeichen machte. Am Ende des 19. Jahrhunderts sei es allerdings für den Künstler im Zuge der zunehmenden Ausbreitung des kapitalistischen Denkens unmöglich geworden, diese ideologische Grundlage der Gesellschaft weiterhin zu stützen und zu ihrer affektiven Versöhnung mit sich selbst beizutragen.[236] Deshalb musste die Kunst letztlich kritische Antikunst, Avantgarde werden: Kritik der Entfremdung, die sich immer wieder deplatzieren müsse, um zur Dekonstruktion des überhand nehmenden, das Begehren kanalisierenden und unterdrückenden Systems beitragen zu können. Auf der Seite der Anti-Kunst verortet Lyotard die musique concrète und alle Formen künstlerischer Produktion, die versuchen, die Existenz einer uneinholbaren Alterität,

[234] Ebd., S. 168, Übersetzung S. K.
[235] Ebd., Übersetzung S. K.
[236] Vgl. ebd., S. 169.

eines Sinns jenseits linguistischer Signifikation oder mathematischer Berechenbarkeit zu bezeugen.[237]

Bei der von Freud entlehnten Unterscheidung von Primär- und Sekundärprozessen kommt Lyotard zufolge der Klangmaterie besondere Bedeutung zu, da ja gerade der Klangwert der Phoneme bei der Herausbildung einer artikulierten Sprache verdrängt werde: ihre Lautstärke, ihre Frequenz, ihre Amplitude.[238] In seiner Interpretation der *Sequenza III* bringt Lyotard die affektgeladene Klanglichkeit der Sprache mit einem sich unbewusst vollziehenden Umsturz der Phonologie der Muttersprache in Verbindung,[239] wobei er auf autobiographische Fakten der Entstehungsgeschichte des Werks zurückgreift. Wie Berio selbst berichtete, geht die künstlerische Dekonstruktion der Sprache in *Sequenza III* auf ein Kindheitserlebnis zurück: Berio versuchte, eine ähnliche Emotion, wie er sie bei einer Vorstellung des Clowns Grock als Elfjähriger empfunden hatte, in seinem Werk zum Ausdruck zu bringen. Lyotard unterstreicht in seinem Artikel das paradoxe Moment dieser Zielsetzung, dass diese Kunstsprache so unvermeidbar wie unmöglich sei. Dabei hebt er zwei Momente besonders hervor: die spezifische Körperlichkeit und die spezifische Zeitlichkeit. Erstere ergebe sich daraus, dass der sichtbare Körper des Clowns Lyotards Auffassung nach den triebhaften mime, was insofern unvermeidlich sei, als man dessen Existenz nicht einfach verleugnen könne, wenn man nicht umstandslos ins Lager des sogenannten »Seriösen« und der Erwachsenen wechseln wolle.[240] Des Weiteren manifestiere sich in Berios Stück eine Sprache, die Lyotard als unmöglich und unsagbar charakterisiert, nicht nur weil sie zu sehr affektiv aufgeladen sei, sondern weil sie Ungleichzeitiges momentan als gleichzeitig erfahrbar mache: Schmerz und Lachen, Jubel und Angst, Wut und Zärtlichkeit. Der Musik spricht er hiermit eine Erkenntnisdimension zu, die Unbewusstes ans Tageslicht fördere, indem sie in Opposition zur konventionellen Rhetorik der Gefühle tre-

---

[237] Ebd.: »La lutte du capital et de l'antiart, c'est le conflit entre d'un cote la névrose ou la psychose occidentale dans sa phase la plus sévère (celle où les formations libidinales se trouvent pleinement refoulées ou forcloses dans le discours du capital) et de l'autre, de cote de l'antiart, de la musique concrète, la production d'œuvres cherchant à attester l'existence d'une altérité irrécupérable dans le circuit, cherchant à manifester par traces la présence-absence d'un sens irréductible à la signification linguistique ou comptable.«

[238] Vgl. ebd., S. 170.

[239] Vgl. ebd., S. 171.

[240] Vgl. ebd., S. 175.

te.[241] Basis sei die von Berio geforderte Differenzierung des vokalen Ausdruckspotentials, die mit einer Abstandnahme von repräsentativen Funktionen Hand in Hand gehe. Im Vordergrund stehen Klangfarbe, Ausdruck und Intonation der Stimme, die der emotionalen Disposition und der stimmlichen Flexibilität des Interpreten folgen sollen und keinerlei repräsentative Funktion erfüllen.[242] Der radikale Bruch mit der überkommenen Szenographie und Rhetorik sei notwendig, um die Wahrheit des Verdrängten ans Licht zu bringen. An Rousseaus Sprachtheorie anknüpfend betont Lyotard, dass das Andere als das erscheine, das weder Anfang noch Ende habe und in sich nicht artikuliert sei.[243]

Mit dieser Unterscheidung zwischen Formen, die sekundäre Strukturen im Sinne konventioneller Rhetorik privilegieren, und freien Formen, die Primärprozesse zum Vorschein kommen lassen, lassen sich auch Richtungsstreite in der Musikgeschichte deuten, wie Lyotard am Beispiel der Diskussionen um die italienische und französische Oper, auf die auch Diderot Bezug nimmt, erklärt:

Der Konflikt um die Einführung der italienischen Oper in Frankreich gehört zu derselben Problematik. Wenn der Neffe von Rameau die Spracharbeit gemäß der neuen Art in außergewöhnlicher Weise nachahmt, wenn er die Vorherrschaft des gut geregelten Diskurses über die Sprache der Leidenschaften bei Rameau karikiert, macht er sich zum Repräsentanten des Primärprozesses; und man versteht nichts von Diderot, lässt man dies außen vor.[244]

Verortet Lyotard diese beiden widerstrebenden Tendenzen, die die aktuelle Kunst seiner Zeit prägen, ansatzweise auch bereits in historischen Epochen, betont er in ähnlicher Weise wie Adorno auch die grundsätzliche Veränderung, die sich in der modernen Kunst zeige. So werde im Unterschied zu Rousseau, der auf eine Versöhnung beider Ebenen ziel-

[241] Ebd.: »La polyvalence affective des différentes sonorités vocales proférées par Cathy Berberian se contracte au moyen des condensations; elle produit une sorte d'espace de simultanéité émotionnelle qui est un défi à la rhétorique des sentiments; elle contribue ainsi à suggérer ce que peut être l'atemporalité des processus inconscients.«

[242] Ebd.: »La partition ne donne pas moins de 61 sortes de directives pour l'exécution vocale. […] Berio souhaite que ces directives ne suscitent aucune représentation ou pantomime, mais qu'elles déterminent spontanément la couleur, l'expression et l'intonation de la voix, non pas de façon conventionnelle, mais selon ›le code émotionnel de l'interprète, sa souplesse vocale et sa dramaturgie propre‹: souci explicite de briser avec la rhétorique et la scénographie reçues.«

[243] Vgl. ebd., S. 177.

[244] Ebd., Übersetzung S. K.

te, bei Berio deutlich, dass keine Versöhnung zwischen den beiden Sprachebenen, dem geordneten Diskurs und der chaotischen Ordnung des unbewussten Primärprozesses, möglich sei.[245]

Wie Adorno nimmt Lyotard als für die Kunst seiner Zeit charakteristisch an, dass Versöhnung unmöglich geworden sei.[246] Besonders interessant für die Frage nach einer auf künstlerischen Kriterien basierenden Verortung von Postmoderne in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts und der Bedeutung der Ästhetik Lyotards bei einer in diesem Zusammenhang notwendigen Unterscheidung zwischen Moderne und Postmoderne sind seine Beobachtungen zur Berios *Sinfonia*. Sie basieren auf seiner Überzeugung von der Unmöglichkeit einer Versöhnung der unterschiedlichen Sprachebenen. Dem Werk, das am Anfang einer sich in den 1970er und 1980er Jahren vermehrt vollziehenden Wiederaneignung von Tradition stand, steht Lyotard bezeichnenderweise kritisch gegenüber, wobei sich sein Urteil auf ein musiksprachliches Faktum stützt: Im Vergleich mit *Sequenza III* sei die Musik hier, wie er betont, deutlich stärker an Sekundärprozessen orientiert:

> Es scheint uns, dass sich die *Sinfonia* (1968) auf einem noch viel sekundäreren Niveau ansiedelt. Man hat das Gefühl, dass sich eine Rückkehr zu einer tonalen Musik vollzieht, so nah an Mahler, dass sie sich, was die Rhetorik betrifft, davon kaum unterscheidet. Hat Berio jemals die musikalische Form dekonstruiert? […] es ist vielmehr ein Ensemble von freien Assoziationen, das Berio uns in Wirklichkeit anbietet auf der Folie der Mahler'schen Erzählung, das heißt ein Material im Prinzip träumerischer, primärer als die Erzählung. Dennoch ein wenig dekonstruiertes Material, weil es unter starker Kontrolle durch das Vorbewusste gehalten wird, wenn man es mit dem vergleicht, was der Traum mit sich bringt. Einzigartige Einladung an Freud, genau dort Platz zu nehmen, von wo er wegzugehen sucht: auf der Seite des Sekundärprozesses. Aber die das Gefühl, das das Hören der *Sinfonia* hinterlässt, gut bestätigt.[247]

---

[245] Ebd., S. 181 f.: »C'est chez Rousseau qu'il y a réconciliation du primaire et du secondaire dans le fantasme de cette langue maternelle, langue sans articuli, langue sans père, sans castration. Chez Berio, la réconciliation n'est pas possible, le langage articulé coupe en deux l'univers de la musique maternelle, on ne saurait rajuster les morceaux, chanter en parlant: le chant n'est pas beaucoup plus qu'une parole pure et simple, et la passion ne peut plus se manifester que dans le désordre infrastructural des mots.«

[246] Ebd.: »Nous sommes assurément dans une espèce de XVIIIe siècle, dans la fin d'une culture, nous changerons le monde et la vie assurément, mais au prix de ne pas ressusciter l'idéologie de la réconciliation. Tel est le sens du double renversement chez Berio, qui maintient la césure entre les deux ›langages‹, comme Freud entre les deux processus.«

[247] Ebd., S. 179 f., Übersetzung S. K.

Wie bei Adorno verbindet sich auch bei Lyotard die strukturelle Argumentation mit kritischen Überlegungen zur Rolle der Kulturindustrie, die den Konzertbetrieb präge. Für avantgardistische Werke wie Berios *Sequenza III* fordert er, um das System der Institutionalisierung der Kunst zu durchbrechen, eine neue Aufführungspraxis: Sie sollten nicht nur in den vom Musikbetrieb legitimierten Orten zu hören sein, sondern unerwartet im öffentlichen Raum. Ziel sei, die Kanalisierung des Triebhaften, die das System bezwecke, zu durchbrechen.[248]

Kunst und Politik nach »Auschwitz«

2.7 Materialismus und Metaphysik

Im mit dem Titel »Modelle« überschriebenen dritten Teil der *Negativen Dialektik* wendet Adorno die zuvor skizzierte dialektische Methode auf aktuelle philosophische Fragestellungen an, wobei der letzte der drei Abschnitte dieses Teils der Frage der Möglichkeit von Metaphysik nach Auschwitz gewidmet ist. Mit dieser Thematik nimmt er, wie von Gibson und Rubin betont worden ist, die Debatte um eine adäquate Thematisierung des Genozids in der Postmoderne vorweg.[249] Genau dieser Abschnitt des Buches stellt auch den wichtigsten direkten Anknüpfungspunkt für Lyotard dar. Angesichts der geschichtlichen Katastrophe, die Adorno selbst erlebte, erscheint hier die Frage nach einem adäquaten und kritischen Verhältnis von Sprache, Denken und Realität verschärft: »Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse.«[250] Alexander Garcia Düttmann hat dargelegt, dass Adorno hier die Verknüpfung

[248] Ebd., S. 181 f.: »La séparation du ›domaine‹ musical fait partie du discours du capitalisme. Montrer la césure du pathos et du logos à l'intérieur des lieux institués pour l'écoute, c'est accepter la censure du désir dans la distribution des rôles sociaux, c'est maintenir la déconstruction à sa place autorisée. Il ne suffit pas que l'événement soit événement dans son champ, il faut maintenant que le champ lui-même devienne événement. Branchez […] la Sequenza III sur la sono de l'université de Nanterre, de la gare Saint-Lazare […].«

[249] Vgl. Gibson, Rubin, »Introduction. Adorno and the Autonomous Intellectual«, S. 20.

[250] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 355.

von Kunst und Versprechen widerruft: Was einzig zu tun bleibe, sei Zeugnis abzulegen.[251]

Die Auseinandersetzung mit dem dunkelsten Kapitel der europäischen Geschichte führt Adornos Kulturkritik auf eine radikale Spitze: »Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll.«[252] Für ihn ist nicht nur die Tatsache, dass sich die Katastrophe inmitten der Kultur vollzog, ein Beweis für ihre Unwahrheit, sondern zu einem hohen Maße auch die kulturelle Kontinuität nach 1945, die sich weitgehend ohne Selbstreflexion ihres Anteils an der Katastrophe und daher ohne Korrektur vollzog.[253] Das »Misslingen der Kultur«, das in Auschwitz gipfelt, führt Adorno in der *Negativen Dialektik* auch auf die Verdrängung des Somatischen aus ihr zurück. Sie zu revidieren sei Aufgabe des kritischen Denkens heute.[254] Die Verdrängung des Körperlichen und seines Verfalls korrespondiere mit der Verdrängung der Schuld, die der Kultur selbst innewohne:

> Sie perhorresziert den Gestank, weil sie stinkt; weil ihr Palast, wie es an einer großartigen Stelle von Brecht heißt, gebaut ist aus Hundescheiße. Jahre später als jene Stelle geschrieben ward, hat Auschwitz das Misslingen der Kultur unwiderleglich bewiesen. Dass es geschehen konnte inmitten aller Tradition der Philosophie, der Kunst und der aufklärenden Wissenschaften, sagt mehr als nur, dass diese, der Geist, es nicht vermochte, die Menschen zu ergreifen und zu verändern. In jenen Sparten selber, im emphatischen Ausdruck ihrer Autarkie, haust die Unwahrheit.[255]

Die Möglichkeit von Metaphysik hängt daran, dass das Denken seine eigene Schuld vergegenwärtige und das Materielle in seiner Vergänglichkeit einschließe.[256] Die angestrebte Beziehung zur Sache ist materialistisch, wobei Materialismus, wie Simon Jarvis gezeigt hat,[257] bei

---

[251] Vgl. Düttmann, *La parole donnée*, S. 214.

[252] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 359.

[253] Ebd., S. 359 f.: »Indem sie sich restaurierte nach dem, was in ihrer Landschaft ohne Widerstand sich zutrug, ist sie gänzlich zu der Ideologie geworden, die sie potentiell war, seitdem sie, in Opposition zur materiellen Existenz, dieser das Licht einzuhauchen sich anmaßte.«

[254] Ebd., S. 359: »Theoretisch zu widerrufen wäre die Integration des physischen Todes in die Kultur, doch nicht dem ontologisch reinen Wesen Tod zuliebe, sondern um dessentwillen, was der Gestank der Kadaver ausdrückt und worüber deren Transfiguration zum Leichnam betrügt.«

[255] Ebd.

[256] Vgl. ebd., S. 21.

[257] Vgl. Jarvis, »Adorno, Marx, Materialism«.

Adorno den utopischen Wunsch nach Glück, körperliche Freude sowie das Ende allen Leidens einschließt. Mit dieser Annäherung der Metaphysik an die Realität, die deren Übergang in Materialismus impliziert, vollzieht Adorno somit eine wichtige Modifikation des Wahrheitsbegriffs.[258] Dies beinhaltet eine Hinwendung zur unbeschönigten Körperlichkeit des Lebens, die Adorno nach Auschwitz mit neuer Dringlichkeit und Drastik zum vom Leiden geprägten Zentrum des Denkens erklärt.[259] Mit dieser Wendung zum Unterdrückten ändert Metaphysik ihre Stoßrichtung: »Der Prozess, durch den Metaphysik unaufhaltsam dorthin sich verzog, wogegen sie einmal konzipiert war, hat seinen Fluchtpunkt erreicht.«[260] Dieser Fluchtpunkt bestehe darin, die Welt aus einer mikrologischen Perspektive zu betrachten. Den Blick auf das Kleinste, scheinbar Unwesentliche, das Verdrängte zu richten, solle die schuldig gewordene Kultur korrigieren. Genau daran wird Lyotard anknüpfen. Wie bei Walter Benjamin tritt bei Adorno das Detail ins Zentrum des Interesses, da sich in ihm die Beschaffenheit des Ganzen zeigt.[261] Wie bei Lyotard reduziert sich auch bei Adorno Metaphysik in ihrer kleinstmöglichen Form auf eine Frage: die nach dem Tod. Sie ist Adorno zufolge deshalb immer wieder zu stellen, weil in ihr die Konvergenz der Problematik von Körperlichkeit als Verfall mit der Sinnfrage evident werde.[262] Was der Tod bewirke, sei die Erschütterung jeglicher metaphysischer Gewissheit, wie Adorno an »geliebten Menschen hohen Alters« beobachtet: »Ihr Körper nicht nur, sondern ihr Ich, alles, wodurch sie als Menschen sich bestimmten, zerbröckelt […]. Der

---

[258] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 357: »Solcher anderen Wahrheit gilt die Innervation, Metaphysik möchte gewinnen allein, wenn sie sich wegwirft. Sie nicht zuletzt motiviert den Übergang in Materialismus.«

[259] Vgl. ebd., S. 358.

[260] Ebd.

[261] »Adorno focuses on the slightest particulars of cultural objects […] because he believes that if we really can interpret these minute particulars with sufficient determination […] they will tell us something about the whole world from which they emerge. […] The best way to start answering the big questions is with the small details«, hat Simon Jarvis diese Auffassung auf den Punkt gebracht. Allerdings geht es dabei nicht nur um Interpretation, sondern mit der Veränderung der Wahrnehmung um Veränderung der Handlungs- und Denkweise: Man habe sich vermehrt dem Detail in seiner Konkretheit zuzuwenden, anstatt darüber hinwegzugehen. Vgl. Jarvis, *Adorno*, S. 2.

[262] Wie Wellmer hervorgehoben hat, ist die Krise des Sinns angesichts des Todes als des negativ Absoluten, die »Krise des metaphysischen Sinns zugleich die Krise allen sprachlichen Sinns«. Vgl. Wellmer, »Adorno, die Moderne und das Erhabene«, S. 58.

Rest von Vertrauen auf ihre transzendente Dauer schwindet gleichsam im irdischen Leben; was an ihnen soll es sein, das nicht stürbe.«[263] Dieser Erfahrung, die die Gewissheit des Glaubens widerlege, ins Auge zu sehen, sei Voraussetzung für jegliche Auseinandersetzung mit Metaphysik.[264] Mit Auschwitz aber habe die Krise des Sinns angesichts des Todes eine neue Dimension erfahren: »Neues Grauen hat der Tod in den Lagern: seit Auschwitz heißt den Tod fürchten, Schlimmeres fürchten als den Tod.«[265]

Die Auseinandersetzung mit dem Tod mündet in die Frage, »ob metaphysische Erfahrung überhaupt noch möglich« sei.[266] Wellmer hat hierzu festgestellt, Adorno zögere »auf der Schwelle, populär gesagt, zur Postmoderne, ernsthafter gesagt, zu einem nachmetaphysischen Begriff der Moderne«[267]. Demgegenüber scheint die Pointe bei Adorno genau darin zu liegen, dass Auschwitz, wie es keine Metaphysik ohne Materialismus mehr zulasse, auch die Aufgabe derselben unmöglich gemacht habe. Denn diese komme nichts weniger als einer Affirmation des Status quo gleich, einer zynischen Akzeptanz des Todes, die sich angesichts des Leidens und des nicht wieder gut zu machenden Unrechts verbiete. Nach der Katastrophe von Auschwitz sind, wie es Hent de Vries markant formuliert hat, »die unmittelbare Beteuerung von Sinn und dessen absolute Negation gleichermaßen unpassend«[268]. Die Überzeugung, die Walter Benjamin am Ende seines Essays zu Goethes *Wahlverwandtschaften* zum Ausdruck brachte, ist auch die Adornos: dass es allein um der Hoffnungslosen willen Verpflichtung sei, Hoffnung wider alle Hoffnung zu bewahren. Deshalb konvergiere letztlich Materialismus, »wo er am materialistischesten ist«, mit Theologie in ihrer kindlich naivsten Form: »Seine Sehnsucht wäre die Auferstehung des Fleisches; dem Idealismus, dem Reich des absoluten Geistes, ist sie ganz fremd.«[269]

Beim Versuch einer positiven Beantwortung der Frage nach der Möglichkeit von Metaphysik rekurriert Adorno auf die Kindheitserfah-

[263] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 358 f.
[264] Ebd.: »Dem metaphysischen Bedürfnis schneidet eine Grimasse, wer sich abwendet von dem, was seine mögliche Erfüllung negiert.«
[265] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 364.
[266] Ebd., S. 365.
[267] Wellmer, »Adorno, die Moderne und das Erhabene«, S. 66.
[268] De Vries, *Theologie im Pianissimo*, S. 192.
[269] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 207.

rung. Das betrifft zum einen den Zusammenhang der Metaphysik mit der Erfahrung des materiell Vergänglichen. »Kindheit ahnt etwas davon in der Faszination, die von der Zone des Abdeckers, dem Aas, dem widerlich süßen Geruch der Verwesung, den anrüchigen Ausdrücken für jene Zone ausgeht. […] Unbewusstes Wissen flüstert den Kindern zu, was da von der zivilisatorischen Erziehung verdrängt wird, darum ginge es: die armselige physische Existenz zündet ins oberste Interesse, das kaum weniger verdrängt wird, ins Was ist das und Wohin geht es.«[270]

Zum anderen betrifft es das Verhältnis der Erkenntnis zu dem seit Platon aus der Philosophie verdrängten Einzelnen. »Dem Kind ist selbstverständlich, dass, was es an seinem Lieblingsstädtchen entzückt, nur dort, ganz allein und nirgends sonst zu finden sei; es irrt, aber sein Irrtum stiftet das Modell der Erfahrung, eines Begriffs, welcher endlich der der Sache selbst wäre.«[271] Die Herausforderung bestünde darin, eine Sprache zu finden, die zugleich materiell und geistig sei, keine falschen Utopien verkünde, aber auch Hoffnung nicht preisgebe. In der Hinwendung zum Partikularen, wie sie Kindern selbstverständlich sei, sieht Adorno eine Möglichkeit zu einem materiell-metaphysischen Denken angelegt, das eine Korrektur der Abstraktion des begrifflichen Denkens wie auch Kritik der Realität wäre: »Einzig angesichts des absolut, unauflöslich Individuierten ist darauf zu hoffen, dass es genau dies schon gegeben habe und geben werde; dem nachzukommen erst erfüllte den Begriff des Begriffs. Er haftet aber am Versprechen des Glücks, während die Welt, die es verweigert, die des herrschenden Allgemeinen ist, gegen die Prousts Rekonstruktion der Erfahrung entêtiert anging.«[272] Kindern sei eine Erfahrung zugänglich, die die Aufhebung der Trennung von Sache und Begriff antizipiere. Diese Erfahrung ähnle in ihrer paradoxen Simultaneität von Nähe und Ferne der auratischen Erfahrung der Kunst.[273] Durch Überwindung der Trennung von Subjekt, das als abstrakt, und Objekt, das als dinghaft vorgestellt wird, wird für Adorno in dieser Erfahrung die Idee einer anderen, von Oppositionsbildungen unabhängigen Wahrheit spürbar, die dialektisches Denken nach Auschwitz zu entwickeln hätte.[274]

---

[270] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 358 f.
[271] Ebd., S. 366 f.
[272] Ebd.
[273] Vgl. ebd., S. 367.
[274] Vgl. ebd., S. 368.

Adorno erläutert seine Konzeption von Wahrheit in Hinblick auf und in Unterschied zur Kantischen Erkenntnislehre,[275] die ihm zufolge Wahrheit verkürze und dadurch dem herrschaftlichen Prinzip gleiche, das die Vernunft in die Dialektik der Aufklärung verstricke: »Die Autorität des Kantischen Wahrheitsbegriffs wurde terroristisch mit dem Verbot, das Absolute zu denken. […] Der Kantische Blick projiziert auf Wahrheit die Selbstverstümmelung der Vernunft, die sie sich als Initiationsritus ihrer Wissenschaftlichkeit zufügte.«[276] Während Kant wie der Idealismus der Freiheit des Denkens Beschränkungen auferlegten, bedürfe metaphysische Erfahrung, die Hoffnung zu bewahren suche, größtmöglicher Offenheit. Diese sei Voraussetzung der Möglichkeit, eine Veränderung der Realität zu denken, und daher unabdingbar: »Die Gefangenschaft in der Immanenz […] ist die in der Selbsterhaltung, wie sie den Menschen eine Gesellschaft auferlegt, die nichts konserviert als die Versagung.«[277] Kants Konzeption entspräche der Trennung von Sinnlichkeit und Verstand in der Realität, die es zu überwinden gelte; allerdings nicht durch idealistische Versöhnungskonzepte, da diese »Versöhnung inmitten des Unversöhnten als geleistet glorifizieren oder der Totalität des Unversöhnten zuschreiben«[278].

Adorno lehnt jegliche Form von Totalität – sowohl die der Verzweiflung als auch die der Positivität – ab. Diese Negation der Totalität setzt ein Moment der Differenz frei, das eine rettende Perspektive eröffnet: die der »Rettung des Hoffnungslosen«, um Lucia Sziborskys treffende Formulierung aufzugreifen.[279] Wie Lyotard wendet sich Adorno gegen im Oppositionsdenken verhafteten Nihilismus: »Gnostisch ist ihm die geschaffene Welt die radikal böse und ihre Verneinung die Möglichkeit einer anderen, noch nicht seienden. Solange die Welt ist, wie sie ist, ähneln alle Bilder von Versöhnung, Frieden und Ruhe dem des Todes.«[280] Die Abwehr dieser Form des Nihilismus stellt den Kern mikrologischen Denkens dar. Als kleinstmögliche Differenz zwischen Lebensverneinung und Tod, wie sie bei Beckett zum Ausdruck komme, widerspreche metaphysische Erfahrung, wie sie Kunst ermög-

[275] Siehe zur Kant-Rezeption Adornos auch Dallmayr, *Life-world, Modernity and Critique*.
[276] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 381.
[277] Ebd., S. 381 f.
[278] Ebd., S. 382.
[279] Vgl. Sziborsky, *Die Rettung des Hoffnungslosen*.
[280] Adorno, *Negative Diaektik*, S. 374.

liche, nihilistischer Lebensverneinung; allerdings nicht im Einverständnis mit der Welt, wie sie ist, sondern einen letzten Fluchtpunkt der Hoffnung anvisierend: »Die kleinste Differenz zwischen dem Nichts und dem zur Ruhe Gelangten wäre die Zuflucht der Hoffnung, Niemandsland zwischen den Grenzpfählen von Sein und Nichts.«[281] Diese Konzeption von Hoffnung als dem Nihilismus widersprechende metaphysische Erfahrung korrespondiert mit der intendierten Abschaffung des Denkens in Oppositionen. »Jener Zone müsste«, schreibt Adorno an oben zitierter Stelle, »anstelle von Überwindung, Bewusstsein das entwinden, worüber die Alternative keine Macht hat«[282]. In die Kunst finde solch metaphysische Erfahrung Eingang, indem in ihr ein der Frage »Ist das denn alles« entsprechender Gestus vergeblichen Wartens zum Ausdruck komme, wie ihn Adorno beispielsweise an Alban Bergs *Wozzeck* wahrnimmt.[283] Kunst biete damit einen Ausweg aus der totalen Immanenz, wie ihn auch Benjamin konzipiert hatte. Wie Adorno betont, sind theologische Fragen nicht länger unmittelbar und positiv zugänglich.[284]

Wie zentral diese Überlegungen der *Negativen Dialektik* für Adornos Ästhetik sind, lässt sich auch an seinen musikalischen Schriften ablesen. So thematisiert er in seiner Monographie zu Mahler die metaphysische Dimension von dessen Musik ebenso wie die Kategorie der Kindheit. Beide spielen auch in seinem Berg-Buch eine wichtige Rolle. Anne Boissière hat darauf hingewiesen, welch wichtiger Stellenwert diesen beiden Monographien für das Verständnis von Adornos gesamter Ästhetik zukommt.[285] Die Modellhaftigkeit der beiden Komponisten besteht für Adorno darin, dass sich in ihrer Musik jene metaphysische Dimension manifestiere, die er in der *Negativen Dialektik* skizziert. Wie er ausführt, indem er Berg und Mahler mit Proust in Verbindung bringt, ist der Erfahrungsmodus der Kindheit mit einem Bewusstsein für die Einzigartigkeit jedes Augenblicks und die Vergänglichkeit des Lebens verbunden. In dieser Verbindung sieht Adorno die Möglichkeit zur Erfahrung von Transzendenz bewahrt. Wie er an Bergs Œuvre darlegt, gehören Erinnerung an die Kindheit und Gedenken des Todes un-

---

[281] Ebd.
[282] Ebd.
[283] Ebd., S. 368.
[284] Siehe dazu auch Jarvis, *Adorno*, S. 10 f.
[285] Vgl. Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*.

trennbar zusammen. Sie verschmelzen in der je spezifischen Stellung des aktuellen Werkes zur Tradition: »Nirgends geht es dieser Musik um Restauration des vertrauten Idioms oder um Anleihen bei einer Kindheit, zu der er den Weg zurück wissen möchte. Bergs Erinnerung ist tödlich. Nur dadurch, daß sie das Vergangene als unwiederbringlich wiederbringt, durch seinen Tod hindurch, fällt es der Gegenwart zu.«[286] Ein ähnliches Verhältnis zur Vergangenheit charakterisiert Adorno zufolge die Symphonik Mahlers. Wie Proust finde dieser »die Zeit wieder als unwiederbringliche«.

> Bei beiden stellen fesselloses Glück und fessellose Schwermut ihre Scharade; im Bilderverbot über die Hoffnung hat diese ihre letzte Stätte. Die aber ist bei beiden die Kraft, das Vergessene zu nennen, das im Erfahrenen sich verbirgt. Wie Proust hat Mahler seine Idee aus der Kindheit errettet. Daß ihm das idiosynkratisch Unverwechselbare, Unvertauschbare zum dennoch Universalen, zum Geheimnis aller wurde, hat er vor jeglicher Musik seiner Zeit voraus; darin kam unter den Komponisten wohl überhaupt nur Schubert ihm gleich.[287]

Unterstreicht Adorno hier mit der Nennung Schuberts eine Traditionslinie, die das frühe 19. mit dem frühen 20. Jahrhundert verbindet, weist er in seiner Berg-Monographie auf eine ähnliche Verbindungslinie hin, wobei allerdings Schumann den Bezugspunkt bildet. Wiederum sind Proust und dessen Zeiterfahrung das Tertium comparationis:

> Schumann war unter den großen Komponisten derjenige, der […] musikalisch den Gestus des sich Erinnerns, nach rückwärts Schauens und Hörens entdeckte. Das, und schumannisch schwärmender Überschwang, klingt durch Bergs Œuvre hindurch, nur so, als wäre die erinnernde Kraft der Musik in Schmerz getaucht wie die Prosa Prousts […]. Tödlich überlebt bei Berg das Vergangene, indem es zum Selbstbewußtsein findet, anstatt daß es verdrängt würde.[288]

Indem sie das Vergangene vor dem Vergessen errette, ohne dessen Vergänglichkeit zu negieren, werde die Musik zum Zeichen der Hoffnung. Zugleich bewahre sie auch metaphysische Fragen vor dem Vergessen. Die Verpflichtung zur Metaphysik leitet Adorno auch daraus ab, dass sich der kritisch sein eigenes Vermögen reflektierende Geist selbst als beschränkt zu erkennen habe: »Um Geist zu sein, muss er wissen, dass

[286] Adorno, *Berg*, S. 350 f.
[287] Adorno, *Mahler*, S. 287 f.
[288] Adorno, *Berg*, S. 350 f.

er in dem, woran er reicht, nicht sich erschöpft; nicht in der Endlichkeit, der er gleicht. Darum denkt er, was ihm entrückt wäre.«[289] Adornos Kritik an der Aufklärung zielt auf Öffnung hin zu metaphysischen Fragen. Werde auch der idealistische Schein von Versöhnung als Unwahrheit durchschaut, sei man dennoch gezwungen, über die Tatsachen hinaus weiterzudenken, um Kritik an der Realität zu üben. Darauf ziele letztlich negative Dialektik.[290] Im Bewusstsein der dem Denken und der Realität immanenten Widersprüche sei der mikrologische Blick auf das Partikulare zu richten, das, in neue Begriffskonstellationen gebracht, die Perspektive auf Veränderung eröffne: »Aufklärung lässt vom metaphysischen Wahrheitsgehalt so gut wie nichts übrig […]; das ist der erkenntniskritische wie der geschichtsphilosophische Grund dafür, dass Metaphysik in die Mikrologie einwandert. Diese ist Ort der Metaphysik als Zuflucht vor der Totale.«[291] Ort der Metaphysik sei somit die Realität. Sie »wäre möglich allein als lesbare Konstellation von Seiendem. Von diesem empfinge sie den Stoff, ohne den sie nicht wäre, verklärte aber nicht das Dasein ihrer Elemente, sondern brächte sie zu einer Konfiguration, in der die Elemente zur Schrift zusammentreten.«[292] Als Kritik am totalitären Identitätsdenken trifft sich Mikrologie mit Metaphysik im »Augenblick ihres Sturzes«: »Die kleinsten innerweltlichen Züge hätten Relevanz fürs Absolute, denn der mikrologische Blick zertrümmert die Schalen des nach dem Maß des subsumierenden Oberbegriffs hilflos Vereinzelten und sprengt seine Identität, den Trug, es wäre bloß Exemplar. Solches Denken ist solidarisch mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes.«[293]

Mit seinem Plädoyer für die Notwendigkeit metaphysischen Denkens, die sich im Augenblick von dessen äußerster Niederlage als umso dringlicher erweise, übt Adorno nicht nur Kultur-, sondern nach wie vor auch Kapitalismuskritik. Sein Plädoyer für Metaphysik ist ein Plädoyer für von der kapitalistischen Kultur Vergessenes: »Nicht sind die Fragen gelöst, nicht einmal ihre Unlösbarkeit bewiesen. Sie sind verges-

[289] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 385.
[290] Ebd., S. 398: »Dialektik ist das Selbstbewusstsein des objektiven Verblendungszusammenhangs, nicht bereits diesem entronnen. Aus ihm von innen her auszubrechen, ist objektiv ihr Ziel.«
[291] Ebd., S. 399.
[292] Ebd.
[293] Ebd., S. 400.

sen.«[294] Kritik des Kapitalismus und Erinnerung an das von ihm Ausgeschlossene konvergieren notwendig mit der Aufforderung, konkrete Veränderungen zu denken: »Die metaphysischen Interessen der Menschen bedürften der ungeschmälerten Wahrnehmung ihrer materiellen. […] Nur wenn, was ist, sich ändern lässt, ist das, was ist, nicht alles.«[295] Kritisches Denken mündet Adorno zufolge notwendigerweise in Metaphysik, die als andere Form von Wahrheit komplementär zu positivistischem Denken auf der Seite der Kunst und der Philosophie steht. Diese werden einem gemeinsamen Telos unterstellt: durch Perspektivenwechsel Veränderung zu ermöglichen:

> Nietzsches Werk fließt über von Invektiven gegen die Metaphysik. Aber keine Formel beschreibt sie treuer als die des Zarathustra: Nur Narr, nur Dichter. […] Narretei ist Wahrheit in der Gestalt, mit der die Menschen geschlagen werden, sobald sie inmitten des Unwahren nicht von ihr ablassen. Noch auf ihren höchsten Erhebungen ist Kunst Schein; den Schein aber, ihr Unwiderstehliches, empfängt sie vom Scheinlosen.[296]

Kunst verspricht Adorno zufolge, der wie Lyotard damit an Nietzsche anknüpft und ihn zugleich korrigiert,[297] eine von den Fragmenten irdischen Glücks ausgehende Veränderung der Welt. Ihre metaphysische Kraft liege in der Gewinnung jeweils neuer Blickwinkel auf ihre Gegenstände, die deren unverwirklichte Möglichkeit zur Erscheinung bringen: »Kein Licht ist auf den Menschen und Dingen, in dem nicht Transzendenz widerschiene. Untilgbar am Widerstand gegen die fungible Welt des Tauschs ist der des Auges, das nicht will, dass die Farben der Welt zunichte werden. Im Schein verspricht sich das Scheinlose.«[298] Kunst biete allerdings kein Abbild von Utopie, keine Sicherheit der Erfüllung ihres Versprechens. Ihr metaphysischer Schein fungiere vielmehr als hilfloser Ausdruck der Hoffnung angesichts übermächtiger Hoffnungslosigkeit.[299]

---

[294] Ebd., S. 387.
[295] Ebd., S. 391.
[296] Ebd., S. 396.
[297] Vgl. Bauer, *Adorno's Nietzschean Narratives*, S. 14.
[298] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 396 f.
[299] Siehe dazu auch Allkemper, *Rettung und Utopie*, S. 198.

2.8 Schuld und Zeugenschaft

In der Diskussion um die Postmoderne spielt die Frage nach der Haltung zur Geschichte eine bedeutende Rolle, wobei Lyotard sich sowohl von Jameson als auch von Baudrillard markant unterscheidet. Hält Ersterer an einer Gültigkeit der marxistischen Perspektive fest, ist Letzterer von der Fiktionalität der Wirklichkeit und damit auch jeglichen Geschichtskonstruktionen überzeugt.[300]

Mit seinen Reflexionen über Auschwitz geht Lyotard einen spezifischen Weg, wobei sich die Auseinandersetzung mit vergangener Schuld in Form der Philosophie der Differenz vollzieht. Hannah Arendt hat das Gefühl der Melancholie mit der Unmöglichkeit, die vergangene Gegenwart zu betrauern, in Zusammenhang gebracht. Auch bei Lyotard ist in diesem Sinne eine melancholische Grundlinie festzustellen, wobei bereits seine »Metaphysik der Intensitäten« als Kampf gegen das Überhandnehmen der Melancholie angesichts des Nihilismus angesehen werden kann, wie Plinio Walder Prado gezeigt hat.[301] Die Wende in Lyotards Denken, die sich in *Le différend* abzeichnet, ist ebenfalls mit einem melancholischen Grundton verbunden, trägt sie doch der Offenheit und Unbestimmtheit der menschlichen Existenz Rechnung.[302] Häufig thematisiert, wird sie jedoch mitunter auch überbewertet. Dass bisher allerdings dem Einfluss Adornos auf diese Wende nicht im Detail nachgegangen wurde,[303] erscheint umso erstaunlicher, als sich in *Le différend* Lyotards Hinwendung zur Schuldfrage, zu Metaphysik und Ethik explizit in Auseinandersetzung mit Adornos *Negativer Dialektik* vollzieht.

Ausgehend von der Problematik von Zeugenschaft in Extremfällen und der daraus resultierenden Unmöglichkeit der Wahrheitsfindung, deren Hintergrund Kritik an jeglicher Form von Totalitarismus darstellt, wird die Frage nach der Wahrheit in *Le différend* nun mit ethischen Fragen verbunden, wobei der Wahrheitsbegriff nochmals eine Erweiterung erfährt. Bereits die Definition, die Lyotard zu Beginn des Buches vom Widerstreit gibt, zeigt, dass die Schuld-Problematik, die

---

[300] Siehe dazu auch Malpas, *Jean-François Lyotard*, S. 78.

[301] Vgl. Walder Prado, »La dette d'affect«, S. 58.

[302] Vgl. Browning, *Lyotard and the End of Grand Narratives*, S. 9.

[303] Neben Peter V. Zima und Hent de Vries ist Anne Elisabeth Sejten als eine der Autorinnen und Autoren zu nennen, die auf die Nähe von Lyotards Denken zur negativen Dialektik Adornos hingewiesen haben. Vgl. Zima, *La négation esthétique*, S. 162 ff., de Vries, *Theologie im Pianissimo*, Sejten, »Politique négative«, S. 69.

auch Adorno in der *Negativen Dialektik* beschäftigt hat, nun das Zentrum der Überlegungen bildet.[304] Die Problematik des Widerstreits ist auch eine Machtfrage, da, wie Lyotard argumentiert, der Ohnmächtige keine Sprache finde, um das ihm angetane Unrecht zum Ausdruck zu bringen.[305]

Die hier aufgezeigte Problematik der Zeugenschaft verweist Lyotards Ansicht nach auch auf die Grenzen des Positivismus. Da kognitive Erkenntnis nur empirisch Beweisbares als real anerkennen könne, sei sie der Schuldfrage gegenüber machtlos. Wie er erläutert, beinhaltet das Evidenzkriterium aufgrund seiner Ausrichtung auf die ganze Wahrheit, die kein Zeuge erfüllen könne außer ein als allwissend vorgestellter Gott, eine Degradierung der Zeugenschaft. Mit diesem Argument stellt Lyotard letztlich einen Zusammenhang zwischen Positivismus, Totalitarismus und Metaphysik her und nimmt damit eine Adorno vergleichbare kulturkritische Position ein, die um einer gerechteren Gesellschaftsordnung willen anderen Erfahrungsmöglichkeiten und Ich-Konzeptionen zu ihrem Recht verhelfen und damit das Denken verändern will. Eine solche vom Positivismus unberücksichtigte Denktradition ist das Gefühl.

Rekurrierte Lyotard bereits in *Discours, figure* auf das Gefühl als Indikator einer nicht begrifflich auszudrückenden Wahrheit, ist es nun unverzichtbarer Teil der ethischen Dimension sprachlichen Denkens. Das Gefühl resultiert aus der Wahrnehmung einer Stille, die, wie aus Lyotards Interpretation deutlich wird, als Signum für das Unaussprechliche mehrdeutig ist. Die ethische Bedeutung der Stille leitet sich aus der Definition des Widerstreits ab, der dadurch charakterisiert ist, dass eine Partei der Sprache beraubt, also zum Schweigen gezwungen werde: Stille fungiere demnach als wesentliches Anzeichen für sprachlich unausdrückbares, erlittenes Unrecht. Wer anklagt, werde gehört, doch das Opfer werde auf Stille reduziert.[306]

---

304 Lyotard, *Le différend*, S. 9: »A différence d'un litige, un différend serait un cas de conflit entre deux parties (au moins) qui ne pourrait pas être tranché equitablement faute d'une règle de jugement applicable aux deux argumentations.« Später wird diese Definition vertieft, ebd., S. 102.

305 Ebd.: »Un cas de différend entre deux parties a lieu quand le ›règlement‹ du conflit qui les oppose se fait dans l'idiome de l'une d'elles alors que le tort dont l'autre souffre ne se signifie pas dans cet idiome.«

306 Ebd., S. 25: »Le différend se signale par cette impossibilité de prouver. Celui qui porte plainte est écouté, mais celui qui est victime […] est réduit au silence.«

Das Konzept des Widerstreits ist gegen totalitäres Denken gerichtet, wobei, wie bereits der Titel signalisiert,[307] Lyotards Grundthese die Einheit der Sprache in Frage stellt.[308] Totalitarismus wird als Nichtbeachtung der Grenzen zwischen verschiedenen Diskursarten und deren unterschiedlichen Möglichkeiten der Wahrheitsfindung definiert. Es ist die falsche Objektivität allgemeingültiger Postulate, die Lyotard damit in ihre Grenzen verweist.[309] Unterwirft das auf kognitive Erkenntnis gerichtete Denken alles seinen Regeln, werde es totalitär. Die Dominanz der Regeln kognitiven Wissens und seiner sprachlichen Vermittlung ist daher für Lyotard ein ethisches Problem, das aus der generalisierenden kognitiven Definition von Wahrheit entstehe.[310] Der Gegensatz zwischen kognitivem und ethischem Diskurs, auf den Lyotard in *Le différend* hinweist, richtet sich nach wie vor auch kritisch gegen die kapitalistische Gesellschaftsordnung, in der der ökonomische den ethischen Diskurs dominiere, was an keiner Problematik so offensichtlich werde wie an der der Schuld. Diese sei so schnell wie möglich zu begleichen, um das System des Tausches im Gleichgewicht zu halten:

Im Tausch muß man die Schuld umgehend begleichen. In der Erzählung muß man sie anerkennen, honorieren und [aufschieben]. In der Beratschlagung [*délibération*] muß man sie befragen, also ebenfalls [aufschieben]. […] Die in die Erzählakte verwobenen Gemeinschaften müssen vom Kapital zerstört werden: »rückständiges Bewußtsein«. Und die Fragen, die sich die anderen (»entwickelten«) Gemeinschaften mittels ihrer beratschlagenden Institutionen stellen, müssen kurzgefaßt (»Geschwätz«, »Sitzfleischergebnisse«, Anti-Parlamentarismus«) und auf die kanonische Frage des Tausches zurückgeführt werden.[311]

Die Frage nach der Möglichkeit von Zeugenschaft für unaussprechliche Schuld ist für Lyotard auch eine nach der Zeitordnung. Während Ökonomie Planung und zielgerichtetes Denken fordere, sei die Zeit der Ethik die Gegenwart.[312] Der ethische Satz sei zeitlos und verpflichte zu einer Haltung des Wartens, da sein Eintreten jederzeit möglich sei.

---

[307] Vgl. ebd., S. 9.

[308] Ebd., S. 10: »Il n'y a pas de ›langage‹ en général, sauf comme objet d'une idée.«

[309] Ebd., S. 18: »En règle général, un objet qui est pensé sous la catégorie du tout (ou de l'absolu) n'est pas un objet de connaissance (dont on peut soumettre la réalité au protocole, etc.). On appellerait totalitarisme le principe qui affirme l'inverse.«

[310] Vgl. ebd., S. 173.

[311] Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 294, Modifikation S. K.

[312] Vgl. Lyotard, *Le différend*, S. 185.

Diese Haltung, die der ethische Diskurs erfordere und die Ereignisse sowie Gefühlsgemeinschaft ermögliche, werde vom ökonomischen Notwendigkeitsdenken ignoriert.[313]

Lyotard verbindet in *Le différend* seine generelle Kapitalismuskritik mit einer nach wie vor aktuellen zeitkritischen Dimension: der Frage nach der Möglichkeit von Politik nach Auschwitz.[314] Lyotards Auseinandersetzung mit Auschwitz hat zu heftiger Kritik an seiner Philosophie geführt, wobei im Besonderen das Konzept eines agonalen Diskurses einerseits und das Engagement für die Opfer von Machtkonflikten andererseits als unvereinbar und dadurch Letzteres als unglaubwürdig eingestuft wurden. Geht diese Kritik vom Gegensatz zwischen Habermas und Lyotard aus, zeigt dagegen der Vergleich mit Adorno, dass der zentrale Gedanke, der Lyotards Konzept des Widerstreits mit Adornos Philosophie verbindet, die Überzeugung von der Notwendigkeit einer radikalen Kulturkritik ist. Auschwitz stellt für beide jenen Moment in der Geschichte der westlichen Zivilisation dar, in dem diese fehlschlägt.[315] Die Änderung des Denkens nach »Auschwitz« erfordert Lyotard zufolge eine Erweiterung des Wahrheitsbegriffs. Nur durch eine Änderung des Verständnisses von Wahrheit könne man der schrecklichen, in ihrer Totalität undarstellbaren Wahrheit der Geschehnisse in Auschwitz, die den Zeugen Schweigen auferlege, gerecht werden.[316] Diese Forderung wird Lyotards Denken nun in zweifacher Hinsicht weiter der Kunst annähern: Erstens plädiert er dafür, dass auch das Gefühl, das einen Widerstreit anzeigt, als Zeugnis ernst genommen werden müsse. Zweitens sei die Beziehung der Sprache zur Wirklichkeit vor dem Hintergrund dieses alles überschattenden historischen Ereignisses, das Lyotard auch im Sinne Kants als negatives Geschichtszeichen interpretiert hat, neu zu definieren.[317] Fungierte der Name dem traditionellen Sprachverständnis zufolge als Hinweis auf die Realität, habe

---

[313] Vgl. ebd., S. 255.

[314] »›With Auschwitz something new has happened in history‹, which is the systematic and technological imposition of a differend upon a whole people«, charakterisierte Malpas diese Wendung in Lyotards Denken. Malpas, *Jean-François Lyotard*, S. 73.

[315] Deshalb ist der Auschwitz-Diskurs, wie Simon Malpas unterstrichen hat, ein Schlüssel, um den politischen Gehalt von Le différend zu verstehen: »If one is to think historically in the aftermath of Auschwitz then that thinking must somehow be transformed«. Ebd.

[316] Vgl. Lyotard, *Le différend*, S. 91.

[317] Vgl. ebd., S. 218 ff.

mit dem Namen »Auschwitz« gerade diese Form des Weltbezugs der Sprache ein Ende gefunden.[318] Die mit dem Terminus »Auschwitz« bezeugte Katastrophe verlangt mit bisher ungekannter Dringlichkeit eine Neudefinition von Realität abseits der Forderung nach juristisch anerkannter Beweisbarkeit:

Aber mit Auschwitz ist etwas Neues in der Geschichte passiert, das nur ein Zeichen und keine Tatsache sein kann, nämlich daß die Tatsachen und Zeugenaussagen, die die Spur des *Hier* und des *Jetzt* trugen, die Dokumente, die auf die Bedeutung(en) der Tatsachen schließen ließen, daß die Namen und letztendlich die Möglichkeit verschiedenartiger Sätze, deren Zusammenschluß die Wirklichkeit ausmacht, daß das alles so weit wie möglich vernichtet wurde.[319]

Einerseits – in *L'Enthousiasme* – an Kants Theorie der Geschichtszeichen anknüpfend, greift Lyotard andererseits die Frage nach dem Stellenwert des Individuellen, nach der Bedeutung des Exemplars im Kontext spekulativer Dialektik, die, sprachphilosophisch betrachtet, die nach der Bedeutung des Namens ist, in direkter Bezugnahme auf Adorno auf.[320] Wie Lyotard dabei feststellt, gebiete der Name »Auschwitz« der Dialektik Einhalt.[321] Auschwitz könne nicht mehr als Name oder Erinnerungsfigur im Sinne Hegels angesehen werden; in seiner Undarstellbarkeit sei »Auschwitz« vom Denken nicht mehr zu erfassen.[322] Mit Adorno denkt Lyotard Auschwitz als unauflösbares Moment, das die dialektische Bewegung zur Unendlichkeit verdamme, indem es kein Resultat, keine Synthese zulasse.

Auschwitz bedeute insofern ein Ende philosophischer Spekulation, als es ein Ende möglicher Erfahrung beinhalte.[323] Der Schlüsselsatz Adornos, an den Lyotards Reflexionen hier anknüpfen, ist der über die neue Hoffnungslosigkeit, die mit dem Tod in Auschwitz verbunden sei: dass seit Auschwitz Todesangst zu haben, Schlimmeres bedeute als Angst vor dem Tod. Jacques Derrida hat darauf hingewiesen, dass durch die Lektüre der »Meditationen über Metaphysik« Lyotards Konzept des Widerstreits selbst in Frage gestellt werde. Schlimmer als der Tod sei,

---

318 Vgl. ebd., S. 90.
319 Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 106.
320 Lyotard, *Le différend*, S 131: »Que veut dire un nom propre? Telle est la question spéculative selon Adorno.«
321 Vgl. ebd., S. 133.
322 Vgl. ebd., S. 135.
323 Vgl. ebd., S. 133 f.

erläutert er, dass auch die Erfahrung der Differenz unmöglich geworden sei.[324] Mit der Problematik von Auschwitz verschärft sich für Lyotard wie für Adorno die Bedrohung durch den Nihilismus.[325] Adornos negativ gewordene Dialektik interpretiert Lyotard als verzweifelte Rotation des um die Möglichkeit eines positiven Resultats beraubten Denkens um sich selbst.[326] Am Ende der Metaphysik stehe die Verzweiflung angesichts des Scheiterns der Aufklärung.[327] Die notwendigerweise negativ gewordene Dialektik, Ende der idealistischen Philosophie, könne auf kein kollektives Subjekt, kein Wir, mehr zurückgreifen.[328] Angesichts des Untergangs des einst unauslöschlichen Individuellen, für das er stand, und des Kollektivs, das an ihn glaubte, bleibe der Name nun leer: mechanische oder elektronische Erinnerung von niemand, für niemand zu nichts. Mit Auschwitz werde der Sieg des Nihilismus über den Idealismus deutlich.

Teilte Lyotard in den 1970er Jahren lediglich zahlreiche Ausgangspunkte seiner kritischen Überlegungen mit Adorno, von dessen *Philosophie der neuen Musik* er sich explizit distanzierte, ändert er nun deutlich seine Haltung. Adornos Ausführungen in der *Negativen Dialektik* folgend, wirft er die Frage nach Affirmation und Negation bei Hegel erneut auf, wobei er im Unterschied zu seinen früheren Texten, in denen er sich mit Dialektik auseinandersetzt, wie etwa »Adorno come diavolo«, nun Adornos Verständnis von Affirmation und negativer Dialektik übernimmt: Sei Dialektik bei Hegel affirmativ, stelle negative Dialektik deren notwendige Negation dar.[329] Affirmativ sei traditionelle Dialektik, weil sie die Oppositionen zur Einheit bringe. Solcher Vereinheitlichung sei mit Negation zu begegnen. Diese Wende in der Haltung zum Terminus Affirmation stellt den Beginn einer Entwicklung in Lyotards Denken dar, das sich von nun an zunehmend dem ästhetischen Denken Adornos annähern und dabei in neuer Weise der Kunst widmen wird, sieht er doch diese Form des Denkens als einzige Möglichkeit an, dem Nihilismus Paroli zu bieten, wie auch Derrida unterstrichen

[324] Vgl. Derrida, »Lyotard et ›nous‹«, S. 192.
[325] Vgl. Lyotard, *Le différend*, S. 133 f.
[326] Vgl. ebd., S. 137.
[327] Ebd.: »On voulait le progrès de l'esprit, on a eu sa merde.«
[328] Vgl. ebd., S. 151.
[329] Ebd., S. 135: »En faisant du nom »Auschwitz« un modèle pour la dialectique négative et en elle, Adorno suggère que, ce qui y rencontre sa fin, c'est seulement une dialectique affirmative.«

hat. Denn das einzige Kollektiv, das nichtsdestotrotz bleibe, sei das Wir, das sich zwischen dem Schreibenden und dem Lesenden konstituiere.[330] Für Adorno und Lyotard stellt die Kunst die letzte mögliche Form des Widerstandes gegen den Nihilismus dar, wodurch sie zum Angelpunkt der Philosophie wird. War Lyotards Denken von Anfang an an der Kunst orientiert, verstärkt sich diese Position in seinen späteren Schriften wohl nicht zufällig mit wachsender Nähe zu Adorno. Eine signifikative Änderung besteht auch darin, dass die Hinwendung zur Kunst nun deren ethische Dimension reflektiert, die sich im Gefühl äußere. Allerdings ist zu unterstreichen, dass Lyotards ästhetisches Denken »nach Auschwitz« keinen Bruch in seinem Œuvre darstellt, sondern frühere Fragen weiterentwickelt. So zeige »Auschwitz« radikal die Korrekturbedürftigkeit des Denkens, das Narration als Legitimierung missbrauche und daher nach wie vor dem Mythos verfallen sei. Was Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* latent mitdenkt, bringt Lyotard nun explizit auf den Punkt: dass der Nationalsozialismus als Extremfall falschen Rationalitätsdenkens, falscher Emanzipation angesehen werden könne:

> Dies ist [in Wahrheit] kein Terror, sondern eine Maßnahme [der simplen Lebenspolizei], ein politischer oder polizeilicher Darwinismus. Die [Verwechslung] von Genealogie und Gutem wird durch den Mythos, durch die Erzählung [*récit*] der nordischen Völker bereitgestellt. Unter diesem Namen und kraft dieses Erzählakts [*narration*] vergißt eine Entität ihre Kontingenz und kann ihren Aberglauben bis zum Rausch ihrer Notwendigkeit und ihrer Tugendhaftigkeit steigern. Die Rechtfertigung ist heteronom, die Vorschrift wird einem »Volk« einbeschrieben, [unteilbar von außen, wo] es nur Tote gibt.[331]

Lyotards Analyse der mythischen Dimension der totalitären Ideologie zeigt sehr deutlich die Nähe seiner Kulturkritik zu Adornos Verständnis der Verknüpfung von Aufklärung und Mythos. Lyotard zufolge zeigt der Nationalsozialismus auch insofern die Niederlage des abendländischen dialektischen Denkens auf, als auf schreckliche Weise deutlich wurde, dass Dialektik den Mythos nicht widerlegen könne.[332] Was sich für den Geist aus seiner Niederlage folgern lasse, sei die Notwendigkeit einer radikalen Korrektur des Denkens durch eine Hinwendung zum

---

[330] Vgl. Derrida, »Lyotard et nous«, S. 192 f.

[331] Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 178, Modifikation S. K.

[332] Lyotard, *Le différend*, S. 157: »On n'ose pas penser le nazisme parce qu'il a été abattu comme un chien enragé […]. Il n'a pas été réfuté.«

Gefühl, das in der Qualität der Stille spürbar werde.[333] Als Indikator unlösbarer Widerstreite gebiete das Gefühl, das angesichts des Grauens bleibe und das Unsagbare respektiere, totalitärem Denken Einhalt.

Häufig wird Lyotard mit einer Abschaffung des Subjekts in Verbindung gebracht. So hat beispielsweise Eva-Maria Sewing, eine der ersten Autorinnen, die Adorno und Lyotard explizit einander gegenübergestellt haben, von einer »diametral entgegengesetzten Position des Subjekts bei Adorno und Lyotard« gesprochen.[334] »Die Desanthropozentrierung verlangt die radikale Auslöschung des Subjekts«, notierte etwa auch Manfred Frank kritisch Lyotards Konzept des Widerstreits gegenüber.[335] Allerdings ist diese Auffassung nicht haltbar, sondern es muss vielmehr von einem Versuch einer Neufassung des Subjektsverständnisses in seinem Werk gesprochen werden. Monika Kilian betonte in diesem Sinne, dass das Subjekt in Lyotards Sprachtheorie die Fähigkeit habe, neue Diskurse zu initiieren.[336] Des Weiteren ist hervorzuheben, dass in *Le différend* die Subjekt-Thematik in Zusammenhang mit der Problematik einer Möglichkeit von Gemeinschaft behandelt wird: Die Frage nach dem Ich wird zu der nach dem Wir. Sie zu beantworten, ist aus Lyotards Sicht für die Möglichkeit einer positiven Hinwendung zur Philosophie unabdingbar. Da »Auschwitz« die in der Postmoderne beobachtbare Problematik der Delegitimation der großen Erzählungen radikal unterstreiche, indem die dieser Entwicklung inhärente ethische Dimension deutlich werde, zeige sich, dass auch die Vorstellung eines kollektiven Wir, auf dem die Idee der Humanität beruhe, in zuvor unvorstellbarer Weise problematisch geworden sei. Auschwitz bedeute letztlich die Auslöschung dessen, was Humanität im Sinne einer kollektiven gesellschaftlichen Zielsetzung einmal hätte bedeuten sollen.[337]

Die Diskussion der Problematik des verlorenen Wir verbindet sich in *Le différend* mit dem Versuch einer kritischen Neudefinition von Humanität auf der Grundlage einer veränderten Sicht der Realität. Da die inhumane Wirklichkeit weder mit idealistischen Humanitätskonzeptionen noch einem wissenschaftlich-positivistischen Wahrheitsbegriff fassbar sei,[338] verlange die umfassende Zerstörung, der Massen-

---

333 Vgl. ebd., S. 154 f.
334 Sewing, *Grenzen und Möglichkeiten der Adornoschen Ästhetik heute*, S. 161.
335 Frank, *Die Grenzen der Verständigung*, S. 12.
336 Vgl. Kilian, *Modern and Postmodern Strategies*, S. 30.
337 Vgl. Lyotard, *Le différend*, S. 150 f.
338 Vgl. ebd., S. 36.

mord, den »Auschwitz« bezeuge, eine Revision des Humanitäts- wie des Wahrheitsbegriffs. Sobald die große Erzählung der Humanität ihre Gültigkeit verloren habe, stelle sich die Frage eines kollektiven Ziels in radikaler Weise neu. Es bleibe entweder die Melancholie über den Verlust oder die Aufgabe, einen anderen Denkmodus zu finden, der auf Trauerarbeit basiere, diese aber zugleich überschreite. Darin bestehe die mit dem Erbe der Moderne verbundene Aufgabe, die, wie Lyotard denkt, hierin Adorno ähnlich, mit Hilfe der Kunst zu bewältigen sei. An die sprachphilosophischen Überlegungen in *Le différend* schließen in diesem Sinne seine Texte der 1980er Jahre an. Die entscheidende Frage, auf die auch Malpas verwiesen hat, ob wir heute weiterhin die Vielzahl der Ereignisse in Hinblick auf die Idee einer Universalgeschichte der Menschheit verstehen können, ist für Lyotard in ihrem Kern deckungsgleich mit der nach der Möglichkeit von Gemeinschaft nach Auschwitz, in der Humanität und Freiheit gewahrt seien:

> […] das Wir, das die Frage: »Werden wir fortfahren, unter dem Deckmantel der Idee einer Geschichte der Menschheit zu denken und zu handeln?« stellt, gleichzeitig die Frage nach seiner eigenen Identität auf, so wie sie von der Tradition der Moderne festgelegt worden ist. Und wenn man die Frage mit nein beantworten muß […], dann wird auch der Status des Wir, das die Frage aufwirft, revidiert werden müssen. Das Wir scheint dazu verdammt zu sein […], eine Partikularität zu bleiben, ihr und ich (vielleicht), viele Dritte außerhalb von sich zu lassen. Da es jedoch (noch) nicht vergessen hat, daß letztere potentielle und sogar versprochene erste Personen waren, wird es um die Einmütigkeit trauern und einen anderen Modus des Denkens und Handelns finden oder aber sich der unheilbaren Melancholie über dieses verlorene »Objekt« (oder dieses unmögliche Subjekt) – die freie Menschheit – hingeben müssen.[339]

Die angesichts der Katastrophe, für die »Auschwitz« steht, aufbrechende Problematik des Wir verbindet Lyotard mit der sprachphilosophischen Problematik der Unmöglichkeit einer »gerechten« Verkettung von Sätzen, aus der die Unmöglichkeit von Zeugenschaft resultiert.[340] Einen Ausweg sieht er in der philosophischen Reflexion, womit er Adornos Gedanken einer Nötigung zur Philosophie nahekommt. Die einzige Möglichkeit, ein Wir zu konstituieren, sei, dessen Unmöglich-

[339] Lyotard, »Sendschreiben zu einer allgemeinen Geschichte«, S. 41 f.
[340] Vgl. Lyotard, *Le différend*, S. 152.

keit festzustellen. Diese Rettung durch Reflexion konstituiere sich im Zusammenspiel von schreibendem und lesendem Ich.[341]

Philosophie ist Lyotards Auffassung nach zur Zeugenschaft für die Differenz aufgerufen,[342] wodurch sie sich der Kunst annähert und von Politik im traditionellen Sinne entfernt. Im Gegensatz dazu beurteilt er den sich direkt politisch engagierenden Intellektuellen kritisch, da er den Widerstreit zugunsten des Engagements für eine bestimmte Position vergessen mache.[343] Wie für Adorno besteht für Lyotard die einzig mögliche Form von Widerstand in der Erneuerung eines von der Geschichte als überholt erwiesenen Denkens, das im Kapitalismus in pervertierter Form seine praktische Weiterführung erfahre. Für Lyotard besteht dieser Widerstand im Zeugnis für die Differenz, für das Heterogene.

Wenn auch nicht politisch im alltäglichen Sinn, ist dieser Widerstand dennoch nicht praxisfern. Denn er gehe mit einer veränderten Haltung einher, die sich im veränderten Gebrauch der Sprache zeige. Letztere müsse das Gefühl, dass etwas Unausdrückbares zur Sprache zu bringen sei, vermitteln. Diesem Zeugnis für das Unausdrückbare ist neben der existentiellen auch eine ethische Dimension eingeschrieben. »Thinking justice under an Idea of heterogeneity makes us more susceptible to wrongs suffered«, brachte Neal Curtis diesen Aspekt in Lyotards Denken auf den Punkt.[344] Kunst, von Lyotard bereits in *Discours, figure* als Ort der Differenz verstanden, erhält vor diesem Hintergrund einen spezifisch ethischen Status, der mit einer kritischen Haltung zur Zeit korrespondiert. Da die Fokussierung des Heterogenen, des einzelnen Ereignisses, die Entwicklung eines alternativen Zeitmodus impliziere, stellen Lyotards Überlegungen zur sprachlichen Struktur der Kunst in *Le différend* bereits die Grundlage der spezifischen Stellung, die der Musik in seiner Ästhetik zukommen wird, dar.

Die ethische Verpflichtung gegenüber dem Unaussprechlichen, die im Widerstreit spürbar werde, ist für Lyotard mit einem Skandal für das Subjekt, mit seiner Affizierung verbunden. Diese Verpflichtung gegen-

---

341 Vgl. ebd., S. 153.

342 Ebd., S. 206: »Il est en revanche de la responsabilité devant la pensée de détecter les différends et de trouver l'idiome (impossible) pour les phraser. C'est ce que fait un philosophe.«

343 Ebd.: »Un intellectuel aide à les faire oublier, en préconisant tel genre, quel qu'il soit (y compris l'extase sacrificielle), pour l'hégémonie politique.«

344 Curtis, *Against Autonomy*, S. 14.

über dem Anderen ist insofern undialektisch gedacht, als keines der beiden Gegenüber im Anderen aufgehoben werden kann: Die Begegnung mit dem Anderen vollziehe sich in Form eines unerwarteten, unvorhersehbaren Ereignisses.[345] Der Skandal des Ethischen bestehe in der momentanen Deplatzierung und Entmächtigung des Subjekts. Daher sei der ethische Diskurs mit dem des Wissens prinzipiell unvereinbar; Konsens könne keine ethische Kategorie darstellen, weil der Diskurs des Wissens, der ein selbstbestimmtes Subjekt voraussetze, diese ethische Verpflichtung nicht erfassen könne:

> Der Übergang vom ethischen Satz zum Satz des Wissens vollzieht sich nur um den Preis des Vergessens des ersteren. In der Spannung, die der kognitive Satz auf die Instanzen von Sender und Empfänger überträgt, ist das Du, an das sich das Ich der [Behauptung] richtet, nur ein potentielles Ich. Es [setzt] die Verkettung fort, indem es *ich* sagt, indem es bezüglich eines Referenten, eines Es [*il*], das gemeinsam festzulegen ist, zustimmt oder widerspricht. *Ich* und *du* arbeiten an der Ausbildung eines Konsensus.[346]

Die für ihn unabdingbare Prävalenz der Ethik ist es also,[347] die die Position Lyotards zu der von Habermas in Opposition bringt. Allerdings ist in diesem Zusammenhang auch festzuhalten, dass es Lyotard primär darauf ankommt, diese Dimension vor dem Vergessen zu bewahren, woraus nicht zwangsläufig folgt, dass er sich gegen Kommunikation und Verständigung per se wenden würde. Vielmehr geht es in seinen Schriften darum, eine ethische Dimension hervorzuheben, die keinen äquivalenten Dialog, keinen sprachlichen Austausch, keine Verhandlung zwischen Subjekt und Objekt zulässt.[348] In einer mit Adornos Vorstellung einer Passivität des Geistes, die zur Erkenntnis der Wahrheit notwendig sei, vergleichbaren Weise modifiziert Lyotards Vorstellung von Verpflichtung die emanzipatorische Auffassung von der Freiheit des Ich, auf die die Aufklärung abzielte. Kein Zustand von Freiheit, sei die ethische Verpflichtung ein Zustand der Affizierung durch ein unfassbares Gegenüber. Er gehe einer möglichen Selbstverpflichtung in Freiheit voraus und sei mit einer zeitweiligen Schwächung des Subjekts verbunden.[349] Der Verlust der vollständig selbstbestimmten Freiheit des

---

[345] Vgl. Lyotard, *Le différend*, S. 163.
[346] Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 190, Modifikation S. K.
[347] Siehe dazu auch Wendel, *Jean-François Lyotard, Aisthetisches Ethos.*
[348] Vgl. Lyotard, *Le différend*, S. 165.
[349] Vgl. ebd., S. 166.

Ich sei Voraussetzung für die Wahrnehmung des Anderen, dem größere Autonomie zugestanden werde als in einer dialektischen Beziehung, in der es nur ein Moment in der Selbstkonstitution des Subjets darstelle.[350]

Lyotard sieht auch Schreiben als Verpflichtung an, was seine Auffassung von Schrift nachhaltig prägt. Nicht Informationsvermittlung, sondern Zeugnis für den Skandal der Begegnung mit dem Anderen, stelle sie eine Form von Erfahrung dar, die das Ich erschüttere. Diese Erfahrung stellt Lyotard als Hören vor.[351] Von normativer Moral unterscheide sich die ethische Verpflichtung dadurch, dass sie prinzipiell sprachlich nicht darstellbar sei, ohne dass ihr verpflichtender Charakter verloren ginge.[352] Denn das normative Genre ist Lyotards Auffassung nach auf Totalität ausgerichtet, weil es alle Sätze einem Zweck unterwirft.[353]

Welch tiefgreifende Wende die Überlegungen zum Denken nach Auschwitz für Lyotard darstellen, zeigt, dass seinen Ausführungen in *Le différend* zufolge »Auschwitz« letztlich auch die Möglichkeit des Widerstreits in Frage stelle.[354] Dabei erhält die Stille als einzig denkbare Konsequenz der unmöglichen Konfrontation zwischen den Nazis und ihren Opfern nochmals eine Bedeutungsvertiefung, insofern als sie nun auf eine letzte, äußerste Deplatzierung des Subjekts hinweist: auf dessen Auslöschung im Diskurs. Anstatt eines Resultats einer dialektischen Beziehung sei die Stille referenzloses Zeichen, das Satzverkettung, jegliche sprachliche Anknüpfung unmöglich mache:

> [Mehrfache Stille] statt eines »Resultats«. Diese Stille unterbricht die Kette, die von ihnen, den Deportierten, ihnen, der SS, bis zu uns reicht, die wir [von ihnen] sprechen. Es ist nicht [einsichtig, wie] diese Substanzen, die sie für »uns« sind, »Subjekte« des Diskurses, der sich auf sie bezieht, »auch« (»ebenso sehr« [i. O. dt.]) diese Subjekte [sind]. Diese [mehrfache] Stille signalisiert [die Unterbrechung] des »Selbst«, seine Spaltung.[355]

---

[350] Ebd., S. 167: »Le moi se constitue en se perdant et en se relevant de ses aliénations dans le mouvement narcissique qui le pousse à être pour soi. Mais l'autre qui ne serait pas sans moi n'est pourtant pas mon autre, il n'est pas une aliénation momentanée de mon odyssée, mais ce qui la détraque.«

[351] Ebd., S. 168: Ecrire ne serait pas ›délivrer un message‹. Cela, c'est la présomption du je. Il geint, il se sacrifie à l'œuvre. Il se trompe. L'écriture n'est pas sacrificielle, mais sainte. Elle est le témoin de la fêlure du je, de son aptitude à l'écoute d'un appel.«

[352] Vgl. ebd., S. 172.

[353] Vgl. ebd., S. 208.

[354] Vgl. ebd., S. 155.

[355] Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 182, Modifikation S. K.

An der äußersten Grenze möglichen Ausdrucks bezeuge die Stille die Auslöschung des Subjekts. Dass das Selbst der Toten in der Sprache nur mehr als unmögliche, leere Referenz enthalten sei, verweise auf die Problematik des Diskurses, der es sich bewusst zu sein gelte. Das Bewusstsein vom Widerstreit, als den Lyotard den Gegensatz zwischen Tätern und Opfern der nationalsozialistischen Verbrechen zu fassen sucht, soll eine neue Qualität der Verständigung initiieren. An die jüdische Tradition anknüpfend, die, der narrativen entgegengesetzt, emphatisch auf das Hören des Anderen gerichtet ist, steht Lyotards Betonung des Hörens Adornos Gedanken des Wartens nahe. Beiden Haltungen ist eine dem Augenblick verhaftete Zeitauffassung inhärent, die Lyotard in *Le différend* mit der der Moderne gleichsetzt, in seinen Texten zur Kunst in *L'inhumain* jedoch der künstlerischen Avantgarde zuordnet:

> Mit der Vernichtung der Juden eliminiert der Nazismus ein Satz-Regelsystem, in dem [die Betonung auf dem Empfänger liegt] *(Höre, Israel)* und die Identifikation des Senders (der Herr) und die [des Sinns] (was Gott meint) eine schändliche und gefährliche Anmaßung darstellt. Die Diskursart namens Kabbala (Überlieferung) ist als Frage und Deutung der wilden Erzähltradition diametral entgegengesetzt. Diese befindet sich unter dem Regelsystem des Bereits-da, das jüdische Idiom unter dem des *Geschieht es?* Der Nazismus ereifert sich gegen das Vorkommnis, das »Ereignis«. So kämpft er gegen die Zeit der gesamten Moderne an.[356]

Genau diese Qualität des Gerichtet-Seins auf ein Anderes, die er auch in *Heidegger und »die Juden«* (1988) behandelt, diese Haltung des Hörens ist für Lyotard ein Charakteristikum von Kunst im Allgemeinen: eine ethische Dimension, die einen wichtigen Platz in seiner Ästhetik einnimmt. Die Haltung, die Lyotard letztlich vom Künstler und vom Rezipienten fordert, verbindet seine Theorie des Ereignisses mit seinem Konzept des Widerstreits, wie Malpas hervorhob: »What is required is openness to what is surprising, and attentiveness to the possibility that the event's disruption of established genres might reveal.«[357]

Dass Lyotards Denken des Widerstreits im Zeichen von Auschwitz zu seiner Selbstaufhebung tendiert,[358] führt einmal mehr zur Kunst, der eine ethische und metaphysische Dimension eingeschrieben wird,

[356] Ebd., S. 181, Modifikation S. K.
[357] Malpas, *Jean-François Lyotard*, S. 106.
[358] Auch Milner hat die Bedeutung von Auschwitz für Lyotards Denken beschrieben. Vgl. Milner, »Jean-François Lyotard, du diagnostic à l'intervention«, S. 272.

allerdings unter neuen Vorzeichen: Jenseits jeglicher Sicherheiten sei es im Gegensatz zum normativen wie zum spekulativen Diskurs Aufgabe von Philosophie und Kunst, das eigene Ziel, die eigene Bestimmung permanent in Frage zu stellen:

> Wenn Cézanne seinen Pinsel ergreift, steht [das Thema] der Malerei in Frage, wenn Schönberg sich ans Klavier setzt, [das Thema] der Musik, wenn Joyce zur Feder greift, [das Thema] der Literatur. Es werden nicht nur neue »Gewinn«-Strategien ausprobiert, sondern [die Natur] des »Erfolgs« wird befragt. Handelt es sich noch darum, mit dem Schönen »Lust« oder mit dem Erhabenen »Lust/Unlust« zu erregen? Ist [das Thema] nicht eher analog zu dem, das die philosophische »Diskursart« lenkt? Die Malerei wird gut sein (wird [ihr Ziel] erreicht oder sich ihm angenähert haben), wenn sie den Empfänger sich zu fragen zwingt, worin sie besteht.[359]

2.9 *Vielfalt und Versöhnung*

Die nachhaltige Wirkung der Kritik, die Habermas an Adornos Denken übte, besteht unter anderem auch darin, dass Adornos Konzeption von Versöhnung, die utopische Dimension seiner Philosophie, in Verruf geraten ist, da in ihr, wie etwa Albrecht Wellmer ausführte, aufgrund ihres absoluten Anspruchs die »Notwendigkeit zur Verzweiflung schon vorentschieden«[360] sei. Zielt diese Kritik tendenziell auf eine »Entschlackung« der Philosophie Adornos, um sie mit Habermas' praxisorientiertem und auf sprachliche Verständigung abzielendem Ansatz kompatibel zu machen, wird durch den Vergleich mit Lyotard dagegen deutlich, dass Adornos Vorstellung von Versöhnung einer Realität verbunden ist, die von Heterogenität geprägt ist. Dass diese sich Adornos Überzeugung nach nicht auf Kommunikation reduzieren, eben nicht auf den Begriff bringen lässt, relativiert auch den angeblich in seiner Vorstellung von Versöhnung enthaltenen Absolutheitsanspruch. Bezugspunkte und Parallelen zu Lyotard zeigen deutlich, dass Adorno keineswegs für Identität und Einheit, wie sie in Form von Synthese im Idealismus gedacht wird, eintritt, sondern vielmehr der Frage nachgeht, wie die Philosophie der real präsenten, jedoch verbal uneinholbaren Vielfalt Gerechtigkeit widerfahren lassen könne. Diese Frage prägt auch den

[359] Lyotard, *Der Widerstreit*, S. 201, Modifikation S. K.
[360] Vgl. Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*.

Terminus des Nichtidentischen. Die Betonung der Präsenz des Heterogenen in der Wirklichkeit veranlasst Adorno, die Idee des traditionell mit dem Terminus Versöhnung Gemeinten nachhaltig zu modifizieren. In letzter Konsequenz führt dies an die Grenze von Dialektik, wie Adorno selbst unterstrich: Versöhnung »gäbe das Nichtidentische frei, entledigte es noch des vergeistigten Zwanges, eröffnete erst die Vielheit des Verschiedenen, über die Dialektik keine Macht mehr hätte.«[361] Pointiert hat Alo Allkemper diese komplexe Versöhnungskonzeption paraphrasiert: »Versöhnung ist versöhntes Unversöhntes, ohne es zu identifizieren.«[362] Versöhnung, Ziel und Ende von Dialektik, sei Adorno zufolge »das Eingedenken des nicht länger feindseligen Vielen, wie es subjektiver Vernunft anathema ist«[363].[364]

Damit richtet sich Adornos auf das Nichtidentische zielende Philosophie wie Lyotards Denken der Differenz gegen die Unwahrheit eines absolut gesetzten Dualismus, den er zugunsten der Erkenntnis der Vielheit aufzulösen intendiert. Versöhnung zielt dabei in erster Linie auf ein neues Verhältnis von Subjekt und Objekt.[365] Dieses bestehe

---

[361] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 18.
[362] Allkemper, *Rettung und Utopie*, S. 113.
[363] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 18.
[364] Frederic Jameson hat Adorno als Anwalt der Dialektik in doppelten Gegensatz zu Habermas und den Poststrukturalisten gebracht. Im Gegensatz zu Lyotard betonte er die Persistenz der Dialektik bei Adorno. Vgl. Jameson, *Late Marxism*. Letzteres ist jedoch nur insoweit berechtigt, als man das anvisierte Ende der Dialektik, deren Offenheit hin zu einer Versöhnung in Vielfalt, mitdenkt. Diesem Wandel der Versöhnungsvorstellung ist auch bei der Auseinandersetzung mit Adornos Musikkritik Rechnung zu tragen. Hauke Brunkhorst hat in diesem Sinne auf Adornos Schubert-Interpretation verwiesen, der zufolge dessen Musik gerade deshalb an der Schwelle zur Moderne stehe, weil sie das klassische Versöhnungsideal aufgebe und daher zum Ausdruck von Differenz und Vielfalt werde: »Schubert's music is so sorrowful because it does not find its way back to the integral expression of musical complexity and loses itself in the freedom of the particular and the detail […].« Brunkhorst, *Adorno and Critical Theory*, S. 122 f. Diese Feststellung relativiert auch ein Stück weit die in der einschlägigen Sekundärliteratur immer wieder betonte Vorliebe Adornos für Beethoven, die nicht selten auch als Beweis für Adornos konservativen Standpunkt und die Notwendigkeit von dessen Überwindung angeführt wird. Siehe dazu auch Klein, »Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit«, S. 70. Brunkhorst hat dagegen zu Recht darauf hingewiesen, dass Schubert im Vergleich zu Beethoven von Adorno als moderner eingeschätzt werde: »Schubert is more sorrowful than Beethoven to the degree that he is more modern. […]. The loss of reconciliation is inseparably bound to this emancipate on from the compulsion of totality.« Brunkhorst, *Adorno and Critical Theory*, S. 122 f.
[365] Vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, S. 177.

nicht in Auflösung der Zweiheit in Einheit,[366] sondern in Befreiung des Partikularen und signalisiere damit zugleich das Ende von einseitiger, gewaltvoller Naturbeherrschung. Insofern als es das Identitätsdenken korrigiere und den Vorrang des Objekts respektiere,[367] wohne Versöhnung kritischem Denken selbst inne. Die qualitative Veränderung, die Adorno mit dem Gedanken der »Präponderanz des Objekts« anstrebt,[368] ist konkret und obliegt der Verantwortung jedes Einzelnen. Sie besteht primär in einer Hinwendung des denkenden Subjekts zu den Objekten, die auch in Adornos Ästhetik im Zentrum steht: »Bewusstlos gleichsam müsste Bewusstsein sich versenken in die Objekte, zu denen es Stellung bezieht.«[369] Ist der Vorrang begrifflichen Denkens aufgegeben, verändert sich die Haltung des Subjekts, das gleichsam wie bei Lyotard zu einem hörenden wird: »Entäußerte wirklich der Gedanke sich an die Sache, gälte er dieser, nicht ihrer Kategorie, so begänne das Objekt unter dem verweilenden Blick des Gedankens selber zu reden.«[370] Die von Benjamins Vorstellung einer Sprache der Dinge inspirierte Forderung nach der Konzentration des Denkens auf das Objekt und dessen stumme »Sprache« beinhaltet eine Korrektur des Herrschaftsanspruchs des Subjekts und stellt damit den Kern der von Adorno intendierten Transformation des traditionellen Verständnisses von Aufklärung dar: »Sie ist Entmythologisierung nicht mehr nur als reductio ad hominem, sondern auch umgekehrt als reductio hominis, als Einsicht in den Trug des zum Absoluten sich stilisierenden Subjekts.«[371] Diese Korrektur sei auch deshalb notwendig, weil das Subjekt »die späte und dennoch der ältesten gleiche Gestalt des Mythos« darstelle. Die intendierte Entmythologisierung des Subjekts entspricht der geforderten Änderung der Verhaltensweise gegenüber dem Objekt, das als vom Subjekt Unabhängiges erkannt werden solle. Wird das Subjekt dabei auch auf eine passive Position reduziert, wodurch sich in ähnlicher Wei-

[366] Ebd.: »An der Zweiheit von Subjekt und Objekt ist kritisch festzuhalten, wider den Totalitätsanspruch, der dem Gedanken inhäriert.«
[367] Vgl. ebd., S. 184.
[368] Ebd.: »Objekt kann nur durch Subjekt gedacht werden, erhält sich aber diesem gegenüber immer als Anderes; Subjekt jedoch ist der eigenen Beschaffenheit nach vorweg auch Objekt. Vom Subjekt ist Objekt nicht einmal als Idee wegzudenken; aber von Objekt Subjekt.«
[369] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 38.
[370] Ebd.
[371] Ebd., S. 187.

se wie bei Lyotard auch bei Adorno eine Schwächung des Subjekts im Vergleich zum Idealismus ergibt, besteht Adorno dennoch auf der Notwendigkeit von subjektiver Reflexion: »Die postulierte Passivität des Subjekts misst sich an der objektiven Bestimmtheit des Objekts. Aber sie bedarf nachhaltigerer subjektiver Reflexion als die Identifikationen.«[372] Erkennen des Objekts in seiner Unabhängigkeit von Subjektivität verlange subjektive Reflexion, die durch das Identifikationsprinzip hindurch zur Nichtidentität vordringen solle, letztlich also paradoxerweise ein starkes Subjekt, das seinem eigenen Untergang ins Auge zu blicken vermöchte.[373]

Versöhnung denkt Adorno als eine praktische Haltung, die eine Annäherung an das Andere in seiner Fremdheit ermögliche: »Der versöhnte Zustand annektierte nicht mit philosophischem Imperialismus das Fremde, sondern hätte sein Glück daran, dass es in der gewährten Nähe das Ferne und Verschiedene bleibt«[374]. Die politische Fundierung dieses Postulats zeigt sich in Verbindung mit der *Dialektik der Aufklärung*, wo die Angst vor dem Fremden mehrfach als Grund für den Faschismus erwähnt wird.[375] Denken wie Kunst verwirklichen Adorno zufolge ein Stück weit Versöhnung durch ihre modifizierte Haltung zum Objekt. Darin liege ihr politischer Anspruch, der weniger als »Sublimierung des Politischen im Ästhetischen« aufzufassen,[376] sondern aus der Überzeugung heraus zu verstehen ist, dass die Kunst einen wesentlichen Teil des praktischen Lebenszusammenhangs ausmacht. Wie Rolf Tiedemann betont hat, ist die utopische Dimension der Kunst immer auch Sprachutopie, Versuch der Entwicklung einer Ausdrucksform, in der Begriff und Sache sich gewaltlos vereinigen könnten. Wie für Lyotard ist auch für Adorno in diesem Zusammenhang die Auseinandersetzung mit der Zeit, dem Hier und Jetzt, zentral, wobei beide auf Heidegger reagieren. Dem Gedanken eines »Vorrangs des Objekts« entsprechend, wendet sich Adorno gegen eine auf allgemeine Aussagen zielende Zeitreflexion, wie sie die Existenzphilosophie[377] charakteri-

[372] Ebd., S. 189.
[373] Vgl. ebd., S. 189 f.
[374] Ebd., S. 192.
[375] Siehe dazu auch de Vries, *Theologie im Pianissimo*.
[376] Beran, *Early British Romanticism, the Frankfurt School, and French Post-Structuralism*, S. 85
[377] Zu Adorno und Heidegger siehe auch Mörchen, *Macht und Herrschaft im Denken*

siert, sowie gegen zeitfernes Denken: »Philosophisches Denken hat weder Reste nach Abstrich von Raum und Zeit zum Gehalt, noch generelle Befunde über Raumzeitliches. Es kristallisiert sich im Besonderen, in Raum und Zeit Bestimmtem.«[378]

2.10 Schrift und Differenz

Wird Adorno vorrangig als Kunstphilosoph und weniger als politischer Denker wahrgenommen,[379] gilt Lyotard unbestritten primär als politischer Philosoph. »Lyotard is primarily a political philosopher concerned with the ways in which our lives are organised and controlled by the societies we inhabit, and his analyses of art, literature and culture all contribute to this understanding«, charakterisiert ihn etwa Simon Malpas.[380] Diese Bewertung ist auch insofern von Interesse, als sie im Vergleich neue Perspektiven auf Adornos ästhetische Theorie eröffnet. Wie bei Adorno stellt auch bei Lyotard das Verbindungsglied zwischen Politik und Ästhetik die Sprachphilosophie dar, hat doch seine Auffassung von Sprache für seine Konzeption des Politischen grundlegende Bedeutung. Politik ist für Lyotard jener Ort, an dem sich die unterschiedlichen Diskursarten begegnen, also der Raum für unzählige Passagen.[381] Darüber hinaus denkt er wie Adorno die material-basierte künstlerische Sprache als Korrektiv der verbal-kommunikativen. Für Lyotard ist, wie er in den in der ersten Hälfte der 1980er Jahre verfassten und 1986 in *Le postmoderne expliqué aux enfants* publizierten Briefen erklärt, der Gedanke zentral, dass keine einheitliche Sprache existiert, sondern der politische Raum aus heterogenen sprachlichen Äußerungen besteht.[382] Eine Politik, wie er sie anstrebt, könne daher nur von einer revidierten Sprachauffassung ausgehen, die nicht auf den Idealen der Einheit und der Totalität beruhe. Deshalb sei sie mit den gängigen Typen von Narration und Erzählung, die in der westlichen Kultur vorherrschen, un-

---

von Heidegger und Adorno, Iber, *Das Andere der Vernunft als ihr Prinzip*, und Dallmayr, »The Politics of Nonidentity«.

[378] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 142.

[379] Eine wichtige Ausnahme stellen die Arbeiten Hauke Brunkhorsts dar.

[380] Malpas, *Jean-François Lyotard*, S. 2.

[381] Siehe dazu auch Lèbre, *Hegel à l'épreuve de la philosophie contemporaine: Deleuze, Lyotard, Derrida*.

[382] Vgl. Lyotard, »Mémorandum sur la légitimité«, S. 80 f.

vereinbar.[383] Der Gedanke, die Sprachauffassung zu korrigieren, um eine neue Art von Politik zu ermöglichen, die er beschließend (délibératif) nennt, führt Lyotard zur Kunst. Seine Vorstellung politischen Widerstandes ist die eines kleinstmöglichen. Dieser manifestiere sich zu einem großen Teil im künstlerischen Gebrauch der Sprache. Seine Form bezeichnet Lyotard als Mikrologie, womit er einerseits an die Erzählformen Benjamins, andererseits aber auch direkt an Adornos Terminologie der *Negativen Dialektik* anknüpft:

Als Einspruch wider diesen Mord des Augenblicks und der Singularität möchte ich die kleinen Prosastücke anführen, die Walter Benjamin in *Einbahnstraße* und *Berliner Kindheit* versammelt hat. Theodor W. Adorno hätte sie »Mikrologien« genannt. Sie beschreiben [nicht] Ereignisse der Kindheit, sondern [erfassen die Kindheit des Ereignisses, schreiben dessen Unfassbarkeit] ein.[384]

Mit dieser Konzeption der Mikrologie, die er mit der Vorstellung einer existentiellen Kindheit verbindet, entwickelt Lyotard die Idee der Paralogie der *Instructions païennes* weiter, mit deren Hilfe er für eine Auflösung der großen Erzählung durch eine Fülle parallel gesetzter »kleiner Erzählungen«[385] plädiert hatte. Er selbst betrachtete sie als wesentlich für *Le différend*.[386] Setzte Lyotard dadurch, dass mit der Mikrologie narrative Monopole in der Sprachpraxis multiperspektivisch aufgebrochen werden, zuerst der »einen Wahrheit« ein neues »Heidentum« entgegen, vollzieht er in den 1980er Jahren im Zuge der Ausformung seines Differenzdenkens eine zunehmende Hinwendung zu künstlerischen Formen des Widerstandes, wobei das Neuschreiben der alten Geschichten, der Märchen der Kindheit, einen wichtigen Teil seiner geforderten Réécriture im Sinne einer kritischen Postmoderne dar-

---

[383] Ebd., S. 78: »Dans la narration traditionnelle […] la combinaison des divers enjeux: faire croire, faire savoir, convaincre, faire décider, etc., est cachée dans l'homogénéité du déroulement de l'affaire. Le caractère organique, je dirais: totalisant, du récit ne favorise pas l'analyse. Dans la politique délibérative, l'agencement des genres du discours et des régimes de phrases se laisse décomposer.«

[384] Lyotard, »Eine Widerstandslinie«, S. 116, Modifikation S. K.

[385] Lyotard, *Instructions païennes*, S. 17.

[386] »This practice focuses on the individual ›little narratives‹ and their differences from each other, the fact that they are not all reducible to the criterion of efficiency«, unterstrich Simon Malpas die gegen den Kapitalismus gerichtete kulturkritische Perspektive Lyotards, auf der das Konzept der kleinen Erzählungen beruht. Malpas, *Jean-François Lyotard*, S. 30.

stellt.[387] In Lyotards Texten der 1990er Jahre wird der mikrologische Ansatz das kulturkritisch-biographische Schreiben Lyotards prägen.[388]

Die mikrologische Sprachpraxis denkt Lyotard als Schrift. Sie stelle die einzige Möglichkeit einer adäquaten Zeugenschaft für das Unaussprechliche dar, womit er direkt an Adornos Auffassung von Kunst und Politik anknüpft, indem er die politische Dimension an Adornos Denken hervorhebt:

> Adorno hat den Kummer, von dem ich spreche, besser verstanden als viele, die ihm folgten. Er führt ihn auf den Sturz der Metaphysik und ohne Zweifel auf den Untergang einer Idee von Politik zurück. Er [wendet] sich der Kunst zu, nicht um diesen Kummer zu besänftigen – er ist [unauslöschlich] –, sondern um für ihn Zeugnis abzulegen und, möchte ich sagen, die Ehre zu retten.[389]

Lyotard sieht Schrift als einzigen Ausweg aus der Wiederholung eines »toten« Lebens an,[390] wie es Plinio Walder Prado mit einer an Adornos Motto zu den *Minima moralia* erinnernden Formulierung ausgedrückt hat. Schrift definiert er als Sprachkritik, als kritische Arbeit an der Sprache, die auf neuen Ausdruck ziele.[391] Diese Sprachkritik, die sich beim Schreiben immer wieder vollziehe, stelle letztlich einen Kampf gegen Totalitarismus in jeder seiner möglichen Formen dar, wie Lyotard anhand von Orwells Roman *1984* erläutert.[392] Wesentlich für die politische Wirksamkeit solch künstlerischer Sprachkritik sei die ethische Dimension, die es gegenüber der Vorherrschaft des Ökonomischen zu

[387] Pierre Billouet hat diese Tendenz in seiner der Entwicklung von Lyotards »heidnischer« Philosophie gewidmeten Studie auf den Punkt gebracht, indem er sich die pointierte Frage stellt, ob der postmoderne Lyotard denn überhaupt noch heidnisch sei. Vgl. Billouet, *Paganisme et postmodernité*, S. 148.

[388] Wie Philippe Bonnefis hervorhob, denkt er Wahrheit dabei als zunehmende Entzauberung der Realität, deren Fragilität und Fiktionalität ins Zentrum gerückt werden. Vgl. Bonnefis, »Passages de la maya«, S. 47. Als Zustand des Affiziertseins widersetze sich die Kindheit Lyotards Auffassung nach in ihrer Einzigartigkeit dem Totalitarismus, wie Plinio Walder Prado erläuterte. Vgl. Walder Prado, »La dette d'affect«, S. 63. Miguel Abensour betont, dass Kindheit für Lyotard ein vorsprachlicher, nicht kommunizierbarer Zustand sei, der in der Erfahrung der Liebe und der Kunst geteilt werden könne. Siehe dazu auch Abensour, »De l'intraitable«, S. 257 f., sowie Lyotard, »Lectures d'enfance«, S. 9.

[389] Lyotard, »Eine Widerstandslinie«, S. 124, Modifikation S. K.

[390] Vgl. Walder Prado, »La dette d'affect«.

[391] Lyotard, »Glose sur la résistance«, S. 140: »On écrit contre la langue, mais nécessairement avec elle. Dire ce qu'elle sait déjà dire, cela n'est pas écrire. On veut dire ce qu'elle ne sait pas dire, mais qu'elle doit pouvoir dire, suppose-t-on.«

[392] Vgl. ebd., S. 139.

behaupten gelte. Die ethische Dimension der Sprache zu verwirklichen, ihr Gerichtetsein auf das unausdrückbare Andere, sei nur in der Kunst möglich. Dies kennzeichne die Literatur der Moderne seit Baudelaire und Flaubert explizit:

> Als Joyce den *Ulysses* schrieb, wußten die Künstler und Schriftsteller, wenn auch auf sehr verschiedene Weise, daß es beim Schreiben im weitesten Sinne – wie zweifellos schon immer, nun aber explizit – darum geht, nicht etwas Schönes zu machen, sondern die [Empfänglichkeit] für etwas zu bezeugen – diese Stimme, die im Menschen über den Menschen, die Natur und ihre klassische Übereinstimmung hinausgeht. Die Ästhetik eines Baudelaire oder Flaubert [sind diesbezüglich schon verbindlich].[393]

Mit seinem Konzept von Schrift (Ecriture) setzt Lyotard seine Suche nach einer Alternative zu einer als Theorie konzipierten Kritik fort, wobei die programmatische »Schwäche« der Ecriture die autoritäre Dominanz der Kritik ablösen solle, wie Miguel Abensour unterstrichen hat. Da Sensibilität und Erkenntnis einander nicht gleichzusetzen seien, solle die Schrift die materielle Erfahrung des Anderen in die Abstraktheit der Sprache hereinholen,[394] um so die beiden Widerstandsorte Körper und Kunst zu verbinden.[395] Wie Lyotards Auffassung von Satz ist auch sein Verständnis von Schrift weit gefasst und schließt verschiedene Kunstformen ein.[396]

Wie Adorno wendet sich Lyotard gegen eine instrumentalisierte Sprache, die ausschließlich der Informationsübermittlung diene. Dass sich in der künstlerischen Sprache dagegen ein Widerstand gegen totalitäre gesellschaftliche Tendenzen vollziehe, schließt Lyotard aus zwei kritischen Beobachtungen hinsichtlich der Rezeption der Avantgarde im 20. Jahrhundert: erstens aus der Verfolgung der Künstler durch die totalitären Regime, zweitens aus den Folgen der zunehmenden Vermarktung und Funktionalisierung von Kunst als Kommunikation, die mit einem wachsenden Verlust ihres avantgardistischen Widerstandspotentials einhergehe:

---

[393] Lyotard, »Rückkehr: Joyce«, S. 26, Modifikation S. K.

[394] Vgl. Lyotard, »Glose sur la résistance«, S. 150.

[395] Siehe dazu auch Abensour, »De l'intraitable«.

[396] Vgl. Lyotard, »Glose sur la résistance«, S. 150: »Que l'écriture – ou l'›art‹ puisque aussi bien […] on peut écrire sur tous les supports (y compris électroniques) – soit une ligne de résistance, on en a une quantité de signes négatifs.«

Es genügt, an das Los zu erinnern, das die politischen Totalitarismen den sogenannten historischen »Avantgarden« bereitet haben. Oder in der vorgeblichen »Überwindung« des Avantgardismus heute, die sich mit dem Vorwand bewaffnet, die Kommunikation mit dem Publikum wiederherzustellen, die Verachtung der Verantwortung zu beobachten, der die Avantgarden ein Jahrhundert lang nachzukommen suchten: [Widerstand zu leisten] und Zeugnis abzulegen.[397]

Auch Lyotard richtet sich vehement gegen jegliche Vermarktung von Kunst sowie gegen Orientierung des Künstlerischen am Geschmack des Publikums. Stehe Kommunikation im Vordergrund, werde seiner Ansicht nach der Stellenwert der Kunst als Zeugnis gefährdet. Wie in totalitären Regimes drohe das Ende der Kunst, das auch ein Ende möglichen Widerstands bedeuten würde.[398] In den kapitalistischen Staaten sei der Gedanke eines Endes der Kunst, der bei Hegel noch lediglich eine Bedeutungsverschiebung meinte, aufgrund der universellen Macht der Medien zur realen Bedrohung geworden, wie auch der Niedergang der Ideale der Moderne zeige. Aufgrund dieser Adornos Sicht nicht unähnlichen pessimistischen Diagnose wird Sprache als Schrift für Lyotard immer mehr zum Rückzugsort des Widerstands.[399]

Indem Lyotard die Schuldfrage wieder aufnimmt und radikalisiert, transzendiert er schließlich die Grenzen der Sprachphilosophie, wie ein in den 1990er Jahren publiziertes Interview deutlich macht.[400] Die Problematik der radikalen Schuld, die er nun ins Zentrum seines Denkens stellt, führt ihn zur Differenz zurück, deren existentielle Dimension nochmals unterstrichen wird. Die Differenz wird nun als der Ausgangspunkt gedacht, der allem Denken und Handeln vorausgehe, als die nicht erreichbare und notwendigerweise verdrängte Voraussetzung unseres Daseins: die Materialität des Lebens, die in der Sprache als abwesende zugleich unhintergehbar anwesend sei.[401] Als radikalste Ausprägung

---

[397] Lyotard, »Eine Widerstandslinie«, S. 125, Modifikation S. K.

[398] Vgl. Lyotard, »Glose sur la résistance«, S. 147 f.

[399] Gérald Sfez hat in diesem Zusammenhang von einer »zweiten Philosophie der Differenz gesprochen«. Sfez, »Les écritures du différend«, S. 21.

[400] Lyotard, »Examen oral«, S. 141: »[…] je pense qu'en effet, il faut radicaliser la chose, qu'il faut reprendre le problème d'un tort qui serait un tort radical et non pas un tort fait au genre de discours par la sélection de l'un d'eux dans un enchaînement.«

[401] Ebd.: »Et c'est évidemment avec cette question d'un tort radical que je reviens au problème, si vous voulez, de la loi, de la touche, de la Chose, et d'une sorte de préoccupation, si l'on peut dire, de toute phrase par une phrase-affect dont l'origine est nécessairement oubliée, et qui fait que toute phrase, même argumentative, est une phrase

der Differenz verweise das Unnahbare auf Stille und damit auf das Ende, den Tod, das Nichts. In diesem Sinn hat Walder Prado vom »Hören mit der Gurgel« gesprochen.[402] Die Kunst wird von Lyotard nun als Kommentar zu dieser extremsten Form der Differenz gedacht, die er auch als »Differenz selbst« bezeichnet:

In diesem Fall kann man sagen, dass man es mit der Differenz selbst zu tun hat, wenn es wahr ist, dass diese Phrase, so weitreichend wie ein möglicher Kommentar dazu – und Gott weiß, dass er es sein kann, sei es auf dem Gebiete der Theorie oder in der Ordnung der Literatur oder der Künste, die nichts anderes sind als, in gewisser Hinsicht, Kommentare zu dieser Sache, das ist es, was ich mehr und mehr denke –, es bleibt lediglich diese Phrase, sie ist Stille. Also dort, in der Tiefe, bewege ich mich auf das zu, was ich die Differenz selbst nenne.[403]

Die Überzeugung, dass Philosophie wie Kunst Spracharbeit sei,[404] bildet den Ausgangspunkt für die Adornos Ansatz nahekommende »Methode«, Werkkommentare zu verfassen. »Die Geste des Denkers begleitet die des Malers, des Musikers, des Schriftstellers«, charakterisierte Gérald Sfez treffend die Kunstphilosophie Lyotards,[405] die auf die postmodernen Züge von Kunst und Philosophie gerichtet ist. Lyotard selbst erläutert seine Methode, den Gestus eines künstlerischen Werkes in Worte zu fassen, wie folgt: »Nicht in irgendwelche Worte, in die seltsamen Worte, die die Philosophie findet, wenn sie ihr Vokabular der Weisheit, des Wissens verdreht, um dem zu begegnen, was sie nicht weiß, was sie genauso wenig weiß wie der Künstler und seine Kunst. Das heißt, wenn die Philosophie sich entschlossen hat, beim Gestus aus Farbe, Volumen, Klang, Linien ihre Schuld abzutragen, anstatt ihn friedlich im Organismus eines Systems oder, schlimmer noch, einer

---

qui est habituée par quelque chose qu'elle ignore.« Gérald Sfez hat in Hinblick auf diese Radikalisierung in der Auffassung der Differenz zwischen zwei Formen des Widerstreits unterschieden: dem Heterogenen und dem Unnahbaren (l'intraitable), dem Anderen, das zum Hören verpflichte, und dem absolut Anderen. Vgl. Sfez, »Les écritures du différend«, S. 30 f. Abensour wies darauf hin, dass Lyotards Vorstellung des Unnahbaren Adornos Konzept des Nichtidentischen nahekomme. Vgl. Abensour, »De l'intraitable«, S. 245.

402 Vgl. Walder Prado, »La dette d'affect«, S. 74 f.

403 Lyotard, »Examen oral«, S. 141, Übersetzung S. K.

404 Vgl. Lyotard, *Discours, figure*, S. 58.

405 Gérald Sfez, Les écritures du différend, S. 29.

›Weltanschauung‹ zu verdauen.«[406] Lyotards Kommentare setzen sich von solchen im Sinne der romantischen Kritik ab. Dieser »löscht das Werk in dessen unmittelbarer Spontaneität aus, er reflektiert die im Werk schlummernden Möglichkeiten seiner Vollendung und verwirklicht diese, indem er sie offen legt«. Im Gegensatz zu dieser »dialektischen ›Logik‹« dürfe der Kommentar niemals den für die Kunst bestimmenden Konflikt zwischen der Form und dem Begriff, dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren vergessen.[407] Postmodern im Sinne Lyotards ist in diesem Zusammenhang die Einsicht, die Künstler wie Gertrude Stein, Marcel Duchamp, aber auch Sigmund Freud und Rabelais verbindet: dass unsere Sprache durch Inkommensurabilität der verschiedenen Ausdrucksweisen geprägt sei und das im Kapitalismus universell zur Anwendung kommende Kriterium der Effizienz eine unzulängliche Vereinfachung darstelle:

> [Alle] Forschungen der wissenschaftlichen, literarischen und künstlerischen Avantgarden [gehen] seit einem Jahrhundert in diese Richtung; es sind Versuche, die Inkommensurabilität zwischen Satzordnungen zu entdecken.
>
> Das Kriterium der [Performanz] erscheint, aus dieser Perspektive gesehen, als eine empfindliche Beschränkung der Möglichkeiten der Sprache. Freud, Duchamp, Bohr, Gertrude Stein, aber auch schon Rabelais und Sterne sind postmodern, insofern sie die Paradoxien betonen, die stets die Inkommensurabilität, von der ich spreche, bestätigen.[408]

Trotz der Distanz des Kommentars zur Kunst selbst nähert sich Lyotards Sprache wie auch die Adornos der Kunst an. Der Kommentar des Philosophen zielt darauf, das Ereignis nachvollziehbar zu machen, wie es Christine Buci-Glucksmann formuliert hat.[409] Allerdings ist die Perspektive im Vergleich zu Kritik im traditionellen Sinn insofern modifiziert, als Lyotards kritisches Schreiben sich als eine Stimme unter vielen verstanden wissen will.[410] In Lyotards Werk äußert sich diese Vielfalt auch in einer Pluralisierung der Sprecherinstanzen, wie Buci-Glucks-

---

406 Lyotard, *Karel Appel: Ein Farbgestus*, S. 17 f.

407 Ebd., S. 69.

408 Lyotard, »Rasche Bemerkung zur Frage der Postmoderne«, S. 86, Modifikation S. K.

409 Vgl. Buci-Glucksmann, »Le différend de l'art«, S. 163.

410 »The primary aim of Lyotard's writing is […] to allow different voices and new ways of thinking, writing and acting in the world to emerge«, hielt Simon Malpas fest: »Through testifying to the existence of differends the critic can open up new possibilities for thought and action and allow thoses voices threatened with silence to be heard.« Malpas, *Jean-François Lyotard*, S. 103 f.

mann hervorhob.[411] Im Verein mit der Kunst versuche Philosophie, auf diese Weise die Unzulänglichkeiten der Sprache sowie ihre heterogene Natur deutlich zu machen.

[411] Vgl. Buci-Glucksmann, »Le différend de l'art«, S. 162.

Zweiter Teil: Perspektiven (post)moderner Ästhetik

III. Die Problematik des Erhabenen

Das dritte Kapitel ist Lyotards Auseinandersetzung mit der Kategorie des Erhabenen gewidmet und vergleicht diese mit der Adornos. Der bedeutende Stellenwert dieser Thematik im Œuvre der beiden Denker hat zuerst den Blick auf ihre Nähe gelenkt.[1] Neben Marx und Hegel stellt Kant eine der wichtigsten gemeinsamen Quellen dar, aus der sich Parallelen in ihrer Ästhetik erklären lassen. Allerdings wurde trotz zunehmenden Interesses an dieser Thematik[2] die kontinuierliche Annäherung Lyotards an Adorno seit Beginn der 1980er Jahre bisher nicht systematisch dargestellt. Unterschiedlich stellt sich auch die Rezeptionslage in der dem Gesamtwerk der beiden Autoren gewidmeten Fachliteratur dar: Fand Adornos Umwertung der Kant'schen Kategorie des Erhabenen vergleichsweise wenig Beachtung, läuft dagegen die Richtungsänderung, die Lyotard mit seiner Kantinterpretation zweifellos eingeschlagen hat, nicht selten Gefahr, überinterpretiert zu werden. Ziel der folgenden Darstellung ist ein Zweifaches: Erstens ist die verbreitete Auffassung zu durchbrechen, Adorno halte am Subjekt fest, während Lyotard es verabschiede. Zweitens soll die tendenziell einseitige Fokussierung des Erhabenen korrigiert werden, indem auch die Bedeutung der Kategorie des Schönen für eine Selbstreflexion des Subjekts bei beiden Autoren dargestellt wird.

Lyotards Entwicklung hin zu Adorno zeigt sich in seiner Beschäftigung mit Kant an drei Hauptpunkten: Erstens der Modifikation seines Verständnisses von Kritik. Wie seine Kant-Lektüre erkennen lässt, versteht er Kritik nun in ähnlicher Weise wie Adorno als Selbstreflexion

[1] Vgl. Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, und Welsch, »Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen«.

[2] Im Besonderen hervorzuheben ist die Dissertation von Sabine Sanders, die die Ästhetik beider Autoren ausgehend vom Topos der Undarstellbarkeit vergleicht, wobei sie Lyotards Nähe zu Heideggers Ereignisbegriff und Adornos Nähe zu Cassirers Symbolbegriff herausarbeitet. Vgl. Sanders, *Der Topos der Undarstellbarkeit*.

des Denkens. Diese Neudefinition bildet den Grundstein für die tragende Bedeutung der Kunst in Lyotards Philosophie, die immer mehr an Kontur gewinnt. Sie bildet die zweite wichtige Parallele zu Adorno. Trotz der geläufigen Charakterisierung beider Autoren als »ästhetische Denker« ist dieser Aspekt bisher ebenfalls wenig beachtet worden. Drittens ergibt sich aus der Neufassung des Kritik-Begriffs eine spezifische Konzeption des Verhältnisses von Philosophie und Kunst bei Lyotard, die ebenfalls seine Nähe zu Adorno deutlich macht. Vor dem Hintergrund seiner kulturkritischen Analyse der postmodernen Lebensbedingungen betont Lyotard die Autonomie der ästhetischen Sphäre und definiert die Funktion von Kunst als kritische: Sie wird insofern als Korrektiv des Denkens gedacht, als es das Ziel künstlerischer Aktion ist, die Differenz zu bezeugen. Damit führt Lyotard seine Kulturkritik und die in *Le différend* begonnene Sprachkritik nun definitiv in eine Ästhetik über. Diese fokussiert wie Adornos ästhetische Theorie sowohl das Schöne als auch das Erhabene, problematisiert die Passage von Ästhetik zu Ethik und entwickelt eine Subjektsvorstellung, die sich vom idealistischen Einheitsideal verabschiedet und eine modifizierte Haltung der Natur gegenüber erkennen lässt. Gerade dieser letzte Punkt, die Subjektauffassung, ist für Debatten um Differenzen zwischen postmodernem und modernem Denken entscheidend und bedarf daher einer detaillierten Erörterung.

Hauptquellen für die Darstellung dieser Punkte sind neben der 1991 unter dem Titel *Leçon sur l'Analytique du sublime* publizierten Kant-Vorlesung und *L'Enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire,* der bereits 1983 verfassten Auseinandersetzung mit Kants Geschichtsverständnis, Lyotards 1988 in *L'inhumain* erschienene Aufsätze. Sie präzisieren seine Auffassung vom Erhabenen in der Kunst, wobei er neben Kant auch auf Burke rekurriert. Zu seinem von Adorno inspirierten Verständnis von Kunst als Darstellung des Nichtdarstellbaren, als absolute existentielle Differenz, das auf Überlegungen in *Le différend* aufbaut, finden sich wichtige Gedanken in der 1988 publizierten zweiteiligen Studie *Heidegger et « les juifs »*.

Die für den Vergleich mit Lyotard relevanten Überlegungen Adornos zur Autonomie der Kunst und zum Erhabenen finden sich in seinen beiden großen Büchern der 1960er Jahre: primär in der *Ästhetischen Theorie* sowie in Kant und die Verbindung von Philosophie und Kunst behandelnden Passagen der *Negativen Dialektik*. »Adorno's late aesthetic theory emerges as the key site for working out the question of

modernism and postmodernism«,[3] hielt Max Pensky in der Einleitung des von ihm herausgegebenen Sammelbandes zur Aktualität Adornos fest. Das Verhältnis von Philosophie und Kunst, das Adorno anstrebt, hatte er allerdings bereits in seiner Antrittsvorlesung dargelegt, in der er sein philosophisches Programm skizzierte. Wichtige Gedanken zum Verhältnis von Geschichte und Natur finden sich ebenfalls in einem programmatischen Text der Frühschriften.[4]

Im ersten Abschnitt wird darlegt, dass beide mit Kant Kritik als Selbstreflexion des Denkens verstehen, wodurch das ästhetische Urteil einen zentralen Stellenwert erhält. Adorno schließt Kunst und Philosophie zu einer ästhetischen Theorie zusammen, um die Krise der seiner Ansicht nach zu abstrakt gewordenen Philosophie zu überwinden. Für Lyotard fungiert das Undarstellbare als Schnittstelle zwischen Philosophie und Kunst. Zu betonen ist, dass beide dem Bereich des ästhetischen Urteils und damit auch der Kunst politische Bedeutung zusprechen. Adorno stellt aus gesellschaftskritischer Perspektive die Autonomie der Kunst Kants Idee der subjektiven Freiheit gegenüber. Für Lyotard ermöglicht es die ästhetische Urteilskraft, Sätze ihren jeweils unterschiedlichen Geltungsbereichen zuzuordnen und diese damit zu legitimieren. Im ästhetischen Urteil erfahre das Denken seine Grenzen.

Im zweiten, den Kategorien des Schönen und Erhabenen gewidmeten, Abschnitt wird an Adornos kritischer Modifikation von Kants Vorstellung der Beziehung des Menschen zur Natur erläutert, inwiefern auch er eine Korrektur des idealistischen Subjektsbegriffs vornimmt. In der einschlägigen Literatur zu Moderne und Postmoderne wurde dies bisher kaum beachtet. Adorno steht häufig für das Festhalten am Subjekt, Lyotard für dessen Aufgabe. So findet sich etwa bei Max Paddison die Auffassung, dass Lyotards »kapitulierendes Subjekt« der zentralen Bedeutung subjektiven Ausdrucks bei Adorno diametral entgegengesetzt sei,[5] und auch Larson Powell bringt, von Karl-Heinz Bohrer ausgehend, Adornos dialektische Auffassung vom Erhabenen in Gegensatz zur »Liquidierung der Subjektivität« im postmodernen Erhabenen, wobei er explizit Lyotard als Referenz nennt und dessen Adorno-Lek-

[3] Pensky (Hg.), *The Actuality of Adorno*, S. 16.

[4] Zur Bedeutung der Frühschriften Adornos siehe auch Sziborsky, »Dialektik aus dem Geist der Musik«.

[5] Vgl. Paddison, »Die vermittelte Unmittelbarkeit der Musik: zum Vermittlungsbegriff in der Adornoschen Musikästhetik«.

türe als Missdeutung darstellt.[6] Eva-Maria Sewing hat trotz der »Relativierung einer unangefochtenen Stellung« des Subjekts bei Adorno von einer »diametral entgegengesetzten Position des Subjekts bei Adorno und bei Lyotard« gesprochen.[7] Hauke Brunkhorst ist einer der wenigen, der die Problematik einer differenzierten Betrachtung unterzogen hat, indem er darauf hinwies, dass Adornos Subjektkritik weniger radikal sei als die Lyotards.[8] Auch bei Marc Jimenez und Richard Klein finden sich Hinweise auf »Grenzen des traditionellen Subjektverständnisses« bei Adorno.[9] Die Gegenüberstellung ihrer Kant-Rezeption macht die Komplexität der Subjektauffassung beider Autoren deutlich. Sie steht mit der gesellschaftskritischen Funktion, die beide der Kunst beimessen, in enger Verbindung und muss vor dem Hintergrund ihrer geschichtsphilosophischen Überlegungen betrachtet werden. Lyotards Subjektauffassung gewinnt im Kontext seiner Kritik an der Aufklärung Kontur, wobei wie bei Adorno die Konzeption der Beziehung von Mensch und Natur von zentraler Bedeutung ist. Deutlich wird aus seinen Kant-Vorlesungen, dass auch er Subjektivität nicht gänzlich aufgibt. Vielmehr führt er aus, dass die ästhetische Erfahrung von Schönheit auf die Fragilität des Subjekts und dessen Endlichkeit verweise. Diese deutliche Parallele zu Adorno setzt sich in den Passagen zum Erhabenen fort. Diesem kommt Lyotard zufolge größere gesellschaftspolitische Bedeutung als dem Schönen zu, weil sich in ihm Widerstand des Subjekts gegen Bedrohungen von außen artikuliere. Auch Adorno hob das Moment des Widerstands am Erhabenen hervor. Der Unterschied zwischen beiden Autoren ist hier demnach weniger ein prinzipieller als ein gradueller. Betont Adorno vor allem die Vergänglichkeit, die es zu reflektieren gelte, scheint Lyotard vorrangig an der Frage interessiert, ob man nach wie vor an der Idee eines Fortschrittes festhalten könne. Auch betont er die Grenze zwischen Ethik und Ästhetik stärker, selbst wenn er wie Adorno Berührungspunkte zwischen beiden Domänen hervorhebt.

Der dritte Abschnitt stellt schließlich dar, wie sich Adorno und Lyotard anhand ihrer Überlegungen zum Erhabenen jeweils mit aktuellen Fragen der Kunst ihrer Zeit auseinandersetzen und diese zu gesell-

---

[6] Powell, »Kritik des Technokratisch-Erhabenen«, S. 75.

[7] Sewing, *Grenzen und Möglichkeiten der Adornoschen Ästhetik heute*, S. 161.

[8] Vgl. Brunkhorst, *Adorno and Critical Theory*.

[9] Vgl. Jimenez, *Adorno et la modernité*, und Klein, *Solidarität mit Metaphysik*.

schaftlichen Entwicklungen in Beziehung bringen. Der Vergleich ihrer Überlegungen zur Kunst der Moderne bzw. der Postmoderne legt dar, inwiefern Lyotard mit Adorno grundlegende Fragen teilt und dessen Position unter Erweiterung der Perspektive weiterentwickelt. Besonders wird der Stellenwert, den auch er der Musik beimisst, deutlich und damit die Bedeutung seiner Ästhetik für die Musikwissenschaft. Im Weiteren zeigt sich, in welch hohem Maße auch Adorno von wirkungsästhetischen Überlegungen ausgeht. Beide Autoren betrachten Kunst angesichts zunehmenden Transzendenzverlusts und wachsender Dominanz ökonomischen Denkens als gefährdet. Die Avantgarde ist ihrer Auffassung nach dazu aufgerufen, sich dieser Entwicklung zu widersetzen, indem sie die Zeitlichkeit und Materialität der menschlichen Existenz erfahrbar macht. Bei beiden Autoren lässt ihre Gegenüberstellung bisher wenig beachtete Positionen hervortreten: bei Adorno dessen Forderung, die traditionelle Sprachlichkeit der Musik zu überwinden, um der Sinnkrise der neuen Musik entgegenzuwirken; bei Lyotard dessen Betonung der Negativität, die im Erhabenen erfahrbar werde.

Kritik als ästhetische Selbstreflexion

3.1 Selbstreflexion und Krise in Kunst und Philosophie

Adornos Konzeption einer Selbstreflexion der Vernunft steht in engem Zusammenhang mit einem anderen Leitgedanken: der Verbindung von Kunst und Philosophie. Wie Hauke Brunkhorst erläuterte, ist diese eines der zentralen Motive in Adornos ästhetischer Theorie,[10] das sich bereits in seinen Frühschriften abzeichnet. Für einen Vergleich mit Lyotard ist der 1931 verfasste Text zur Aktualität der Philosophie aufschlussreich. Bereits der Anfang zeigt die Lyotard verwandte totalitätskritische Ausrichtung von Adornos Denken:[11] Die wechselseitige Bezogenheit von Philosophie und Kunst bildet eine grundlegende Parallele im Werk beider Autoren. Bei beiden ist sie mit einer Kritik der philosophischen Tradition der Aufklärung verbunden, wobei Kants Gedanke einer Selbstreflexivität des ästhetischen Urteils den Angelpunkt

---

[10] Vgl. Brunkhorst, *Adorno and Critical Theory*, und ders., *Theodor W. Adorno*.

[11] Vgl. Adorno, »Die Aktualität der Philosophie«, S. 325. Siehe dazu auch Geyer, *Kritische Theorie*.

ihrer Überlegungen zur aktuellen gesellschaftlichen und politischen Bedeutung der Kunst bildet.[12]

Die Frage, wie Wirklichkeit zu denken wäre, führt Adorno zur Ästhetik: Durch den Rekurs auf ästhetische Erfahrung solle es dem Denken möglich werden, der Fülle des Wirklichen und der Partikularität des Einzelnen gerecht zu werden. Ähnlich wie Lyotard gerät er nicht zuletzt aufgrund dieses auf Gerechtigkeit zielenden Ansatzes mit der traditionellen Philosophie in Konflikt, wobei er insbesondere die Ontologie ins Visier nimmt, da sie seiner Auffassung nach die Frage nach dem Sein und dem Sinn von Sein allgemein meint beantworten zu können.[13] Für Adorno resultiert daraus die Krise der Philosophie im 20. Jahrhundert, deren drohende »Liquidation« durch die Einzelwissenschaften.[14] Auch Lyotard nimmt die Diagnose einer Krise zum Anlass, um seine Auffassung von Postmoderne zu entwickeln. Für Adorno ist die Reduktion des Denkens auf die einzelnen Wissenschaften deshalb problematisch, weil diese zwei philosophische Grundprobleme nicht zu behandeln vermögen: erstens, dass etwas gegeben sei, und zweitens das Problem des fremden Bewusstseins, wie es sich bereits im Vorhandensein der Sprache zeige, die der subjektiven Rede vorgängig sei.[15] Zwei Parallelen lassen sich hier zu Lyotard ziehen: Erstens wirft Adorno Fragen auf, die auch Lyotard im Zuge seiner Überlegungen zum Verhältnis

---

[12] »In fact, he argues, that only through recognising the centrality of the aesthetic can enlightenment best realise its aims«, brachte Yvonne Sheratt diesen Grundgedanken Adornos, die zentrale Rolle der Ästhetik für die Aufklärung, auf den Punkt. Sheratt, *Adorno's Positive Dialectics*, S. 17.

[13] Vgl. Adorno, »Die Aktualität der Philosophie«, S. 325 f.

[14] Siehe dazu auch Pensky (Hg.), *The actuality of Adorno*, S. 2.

[15] Adorno, »Die Aktualität der Philosophie«, S. 332 f.: »Ich möchte lediglich an zwei Probleme erinnern, die auf Grund jener Thesis sich nicht bewältigen ließen: einmal das Problem des Sinnes von ›Gegebenheit‹ selber, der Fundamentalkategorie allen Empirismus, bei der die Frage nach dem zugehörigen Subjekt je und je bestehen bleibt und nur geschichtsphilosophisch sich beantworten läßt: denn das Subjekt von Gegebenheit ist kein geschichtslos identisches, transzendentales, sondern nimmt mit Geschichte wechselnde und geschichtlich einsichtige Gestalt an. Dies Problem ist im Rahmen des Empiriokritizismus, auch des modernsten, überhaupt nicht gestellt worden, sondern er hat an dieser Stelle den Kantischen Ausgangspunkt naiv übernommen. Das andere Problem ist ihm geläufig, aber nur willkürlich und ohne alle Stringenz gelöst worden: das des fremden Bewußtseins, des fremden Ich, das für den Empiriokritizismus allein durch Analogie erschlossen, auf Grund eigener Erlebnisse nachträglich komponiert werden kann; während doch die empiriokritizistische Methode bereits in der Sprache, über die sie verfügt, und im Postulat der Verifizierbarkeit notwendig fremdes Bewußtsein voraussetzt.«

von Sprache und Welt behandelt. Zweitens korrespondiert sein Vorschlag einer radikalen Reform der Philosophie mit Konsequenzen, die Lyotard aus Überlegungen zum postmodernen Wissen zieht. Beide Autoren schließen mit der Problematik der Selbstreflexion an ihre frühe Auseinandersetzung mit der Phänomenologie an, die für sie primär eine um die Methode der Erkenntnisgewinnung und den Wahrheitsbegriff und daher für die Philosophie entscheidend ist. Um der drohenden Liquidation der Philosophie entgegenzutreten, grenzt Adorno sie zuerst von der Wissenschaft ab. Der zentrale Unterschied liegt seiner Auffassung nach darin, »daß die Einzelwissenschaft ihre Befunde, jedenfalls ihre letzten und tiefsten Befunde als unauflöslich und in sich ruhend hinnimmt, während Philosophie den ersten Befund bereits, der ihr begegnet, als Zeichen auffasst, das zu enträtseln ihr obliegt.«[16] Diese Argumentation zeigt nicht nur den entscheidenden Einfluss Walter Benjamins auf den jungen Adorno, sondern stellt auch die Basis für die tragende Funktion der Kunst in Adornos Œuvre dar: Mithilfe der methodischen Verbindung von Philosophie und Kunst kann Adorno die falsche Auffassung von der Abstraktheit und Allgemeinheit der Philosophie korrigieren. Denn in der Kunst zeige sich die Welt als Rätsel und erinnere damit an philosophische Fragen, die sonst vergessen würden.

Die Bedeutung der Annäherung der Philosophie an die Kunst zeigt sich auch darin, dass sich die Begriffe, die Adorno bereits in diesem frühen Text entwirft, in seiner *Ästhetischen Theorie* wieder finden. Teilweise bereits in Verbindung mit Musik entwickelt,[17] werden sie in Auseinandersetzung mit der Kunst, im Besonderen mit der konkreten musikalischen Erfahrung, weiterentwickelt. Einer dieser zentralen Termini ist der des Rätsels. Kunst und Philosophie sollten derselben Methode folgen, die Adorno mit dem Lösen eines Rätsels vergleicht und, an Benjamins Sprachtheorie und an Max Webers Wissenschaftstheorie anknüpfend, mit der strukturrelevanten Vorstellung der Konstellation verbindet:

> Wie Rätsellösungen sich bilden, indem die singulären und versprengten Elemente der Frage so lange in verschiedene Anordnungen gebracht werden, bis sie zur Figur zusammenschießen, aus der die Lösung hervorspringt, während die Frage verschwindet –, so hat Philosophie ihre Elemente, die sie von den

[16] Ebd., S. 334.
[17] Siehe dazu Sziborsky, »Dialektik aus dem Geist der Musik.«

Wissenschaften empfängt, so lange in wechselnde Konstellationen, oder, um es mit einem minder astrologischen und wissenschaftlich aktuelleren Ausdruck zu sagen: in wechselnde Versuchsanordnungen zu bringen, bis sie zur Figur geraten, die als Antwort lesbar wird, während zugleich die Frage verschwindet.[18]

Indem Philosophie in Zusammenarbeit mit den Wissenschaften kleinste, intentionslose Elemente des Wirklichen versammle, ohne diesen a priori subjektiv gesetzten Sinn zuzusprechen, werde es möglich, ein Bild zu entwerfen, das die großen, unbeantwortbaren Fragen zum Verschwinden bringe. Wichtig ist zu unterstreichen, dass Adorno diese Methode, die ihm zufolge auch für die Kunst gültig ist, zugleich als mikrologisch und materialistisch konzipiert.[19] Zielt er damit auch darauf ab, den »Namen« zu erreichen, wie Rolf Tiedemann betont hat,[20] ist dennoch wichtig hervorzuheben, dass er sich deutlich von theologischen und metaphysischen Positionen distanziert. Das Programm werde dem materialistischen Verfahren umso gerechter, »je weiter es sich von jeglichem ›Sinn‹ seiner Gegenstände distanziert und je weniger es sich selbst auf einen impliziten, etwa religiösen Sinn bezieht«[21].

Adorno zufolge müsse sich Philosophie in Hinblick auf ihre Auswirkung auf die Praxis bewähren. Der Akt des Philosophierens ist als Rätselspiel gedacht, dem insofern bereits verändernde Kraft innewohne, als es abstraktes Denken abwehre: »In der Vernichtung der Frage bewährt sich erst die Echtheit philosophischer Deutung und reines Denken vermag sie von sich aus nicht zu vollziehen: darum zwingt sie die Praxis herbei.«[22] Auch Hauke Brunkhorst hat die Praxisbezogenheit von Horkheimers und Adornos Denken unterstrichen: »For Horkheimer and Adorno there is no meaning of life which could exist ›alongside‹ or ›beyond‹ the everyday praxis of life.«[23]

Mit Adornos praxisbezogener Auffassung von Materialismus korrespondiert die historische Dimension seines Denkens, die, wenn auch

[18] Adorno, »Die Aktualität der Philosophie«, S. 335.
[19] Ebd., S. 336: »Deutung des Intentionslosen durch Zusammenstellung der analytisch isolierten Elemente und Erhellung des Wirklichen kraft solcher Deutung: das ist das Programm jeder echten materialistischen Erkenntnis«.
[20] Vgl. Tiedemann, »Concept, image, nom«.
[21] Adorno, »Die Aktualität der Philosophie«, S. 336.
[22] Ebd., S. 338 f.
[23] Brunkhorst, *Adorno and Critical Theory*, S. 104.

wahrgenommen, eher selten in diesem Kontext diskutiert wird.[24] Adornos Auffassung nach sublimiert die Kunst die Wirklichkeit als Bild und befreit sich dadurch zugleich von ihr.[25] Die Bilder seien insofern historisch, als sie Sinn in der geschichtlichen Realität aufsuchen. Indem philosophisches Denken an diese Bilder anknüpfe, werde »die Funktion, die die herkömmliche philosophische Frage von übergeschichtlichen, symbolisch bedeuteten Ideen erwartet, von innergeschichtlich konstituierten und unsymbolischen geleistet«[26]. Wichtig ist, dass es ihm, wenn er die Bedeutung der historischen Dimension unterstreicht, wie Lyotard nicht um Klassifizierung und Dokumentation im Sinne historischer Forschung geht, sondern um kritische Reflexion, die eine spezifische Wahrnehmungs- und Verhaltensqualität einschließt.[27]

Reflektiert Adorno in den 1930er Jahren eine Krise der Philosophie, konstatiert er in den 1950er Jahren auch eine Krise der Musik. Wie er 1953 in »Philosophie und Musik« schreibt, drohe die Musik von der kapitalistischen Marktwirtschaft absorbiert zu werden, was, unabhängig von den unterschiedlichen Sparten, ihr kritisches Widerstandspotential zur Wirkungslosigkeit reduziere.[28] Musik wird von Adorno als Medium der Freiheit verstanden, insofern als sie sich Normierungen widersetze. Diese Freiheit sieht er durch die unaufhaltsame Integration der Musik in den genormten Kulturbetrieb gefährdet.[29]

---

[24] Eine Darstellung der Verbindung von materialistischen und historischen Elementen bietet die Studie von Eugene Lunn, die auch Adornos Bezugnahme auf Walter Benjamins Geschichtsverständnis darlegt. Lunn, *Marxism and Modernism*. Auch Colin Hearfield hat auf diesen wichtigen Aspekt verwiesen: »Without speculative philosophy art would lose its critical intelligibility, and without art philosophy would lose the historical traces of sensuous particularity, of mimetic expression through which speculative critique is objectively mediated.« Hearfield, *Adorno and the Modern Ethos of Freedom*, S. 170.

[25] Siehe dazu auch Hearfield, *Adorno and the Modern Ethos of Freedom*.

[26] Adorno, »Die Aktualität der Philosophie«, S. 337.

[27] Siehe dazu auch Münz-Koenen, *Konstruktion des Nirgendwo*.

[28] Adorno, »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik«, S. 150: »Die groteske Unwahrheit und Unstimmigkeit, wie sie etwa der beflissenen Ergriffenheit des Oratoriensängers im Frack, der beglaubigten Positivität des Chorklanges anzuhören ist, beginnt bereits, dem Düster der Bässe, dem Sichverschwenden der Geigen, der verschleierten Ferne des Horns in der großen Symphonik sich mitzuteilen, und nur Kompositionen, die an all dem teilzuhaben asketisch sich weigern, ist eine Frist der Bewährung gelassen.«

[29] Ebd.: »Musik, die doch nur anzuheben braucht, um sich selber als Ausnahme gegenüber dem genormten Leben, als erhobenes Extrem zu bestimmen, tritt durch ihre stets schon potentiell spürbare, heute aber ganz vollzogene Integration in den durchschnitt-

Eine Musik, die nicht normiert, also informell wäre, ist das Ideal, das seine ästhetische Theorie zu entwickeln bemüht ist. Der Widerspruch, der sich zwischen den Anforderungen einer Marktorientierung und der Realisierung der essentiellen Aufgabe der Kunst ergibt, sei unschlichtbar.[30]

Die Gefährdung der Existenz einer Musik, die sich keinen anderen Normen als dem eigenen künstlerischen Anspruch unterwirft, spiegelt sich Adornos Analyse zufolge auch in der Tendenz der neuen Musik zum Verstummen, die er bereits bei Webern diagnostiziert.[31] Die Krise der Musik, die sich einerseits an der zunehmenden Integration der Werke in die kapitalistische Kulturindustrie abzeichne, andererseits die radikalen Werke an den Rand des Verstummens bringe, verfolgt Adorno auch anhand der Entwicklung der neuen Musik. In dieser zeichne sich in den 1950er Jahren ein drohender Sprachverlust ab. So hat Robert W. Witkin die Machtlosigkeit der selbstreflexiven neuen Musik, die mit ihrer Sprachlosigkeit korrespondiere, als einen der pessimistischen Aspekte von Adornos Musikphilosophie angesehen.[32] Richard Klein unterstrich zusammenfassend, dass »kritisches musikphilosophisches Denken und authentisches Komponieren« für Adorno lediglich dann Sinn machen könnten, »wenn das unwiderruflich Verlorene in einer bestimmten Gestalt […] bewahrt werden kann.«[33]

Sind Kunst und Philosophie nun in einer ähnlich prekären Lage, ist Kritik laut Adorno für beide lebensnotwendig. In der Musik fasst Adorno Kritik als formale Kategorie; das kritische Moment werde an der konkreten Formung der Werke fassbar.[34] Zentral ist die Ablehnung totalitären Systemdenkens. So sieht er in Schönberg nun nicht mehr vorrangig den Erfinder der Zwölftonmethode, als der er in der *Philosophie der neuen Musik* im Vordergrund stand, vielleicht ohne dass die einzelnen Werke genügend berücksichtigt worden wären, wie Adorno selbst-

lichen Alltag eines falschen Lebens in Gegensatz zu dem Anspruch, den ihr bloßes Lautwerden unabdingbar anmeldet.«

30 Vgl. ebd., S. 151.

31 Ebd.: »Wenn die zeitgenössische Musik in einem ihrer bedeutendsten und daher über den engsten Kreis hinaus so gut wie unbekannten Repräsentanten, Anton von Webern, sich zu Augenblicken zusammenzieht und einem Zwang zum Verstummen gehorcht, der größer ist selbst als der beharrliche Formwille des Komponisten, dann reflektiert sich im inneren Gefüge der Musik ihr Verhältnis zu den Bedingungen ihrer Existenz.«

32 Vgl. Witkin, *Adorno on Music*, S. 179.

33 Klein, *Solidarität mit Metaphysik*, S. 204.

34 Vgl. Adorno, »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik«, S. 176.

kritisch anmerkt. Vielmehr spricht er ihm die Fähigkeit zur Selbstreflexion zu, die sich darin zeige, wie er im Laufe seines künstlerischen Lebens das Material in unterschiedlicher Weise geformt habe.[35] Dadurch gelang es Schönberg in seinen Werken, die »Verfassung der Realität« kritisch zu beleuchten, wie Adorno exemplarisch an Schönbergs op. 46, *A Survivor from Warsaw*, darlegte, wo er das Unmögliche, »dem gegenwärtigen Grauen in seiner äußersten Gestalt, der Ermordung der Juden, in Kunst standzuhalten«, möglich gemacht habe.[36] Was sich laut Adorno am Komponieren im Laufe der 1950er Jahre immer deutlicher zeige, sei die Problematik der Stichhaltigkeit selbstgesetzter Regeln: dass ihre Zwanghaftigkeit letztlich mit ihrer Zufälligkeit zusammenfalle.[37] An Dallapiccola kritisiert er beispielsweise die willkürliche Unterwerfung des musikalischen Ereignisses unter mathematische Strukturen. Seiner Auffassung nach korrespondiere das kompositorische Problem mit einem aktuellen philosophischen: wie Zusammenhang aus Freiheit geschaffen werden könne. Weder den Konservativen noch der Avantgarde sei es gelungen, dieses Problem zu lösen.[38] Die Avantgarde habe Freiheit statt Ordnung zu erproben. Dieses Ziel schwebte

[35] Ebd., S. 175: »Wer, von der freien Atonalität herkommend, vor bald dreißig Jahren an Schönbergs erste Zwölftonwerke geriet, wird, neben der Bewunderung fürs Ingeniöse, auch an den Eindruck jenes wahnhaft Apokryphen sich erinnern, der mit allem Systematischen so tief verwandt ist. Später hat man diesen Aspekt vergessen, und Schönbergs gesamtes Œuvre während der zweiten Hälfte seines Komponierens könnte leicht genug einmal sich als die Anstrengung enthüllen, des apokryphen Elementes durch musikalische Selbstbesinnung doch noch Herr zu werden.«

[36] Ebd., S. 165 f.: »Soll Musik ihrer drohenden Nichtigkeit entgehen, eben dem Verlust der raison d'être, von dem ich sprach, so kann sie darauf nur hoffen, wenn sie das vollbringt, was Schönberg im ›Überlebenden von Warschau‹ vollbrachte: wenn sie der vollkommenen Negativität, dem Äußersten sich stellt, an dem die gesamte Verfassung der Realität offenbar wird.«

[37] Ebd., S. 175 f.: »Je größer die Unbekümmertheit solcher Versuche, umso nachdrücklicher tritt das Zufällige ihres Grundes, das Apokryphe an der selbstgesetzten Regel hervor. Meist handelt es sich darum, daß zwar die Reihentechnik von Schönberg übernommen wird, nicht aber die unendlich reiche, komplexe und artikulierte Struktur des Komponierens, deren Realisierung einzig das Maß der Reihentechnik abgibt.«

[38] Ebd.: »Oft, etwa in dem in Frankfurt uraufgeführten Operneinakter eines so fraglosen Talentes wie Luigi Dallapiccola, erinnert die Zwölftontechnik an das, was man in der Mathematik Überbestimmung nennt. Musikalische Ereignisse von drastischer Einfachheit, deren Zusammenhang durch traditionelle Mittel garantiert ist und die des Zwölftonverfahrens gar nicht bedürften, werden zusätzlich und gleichsam von außen her dem Reihenprinzip unterworfen.«

Adorno auch beim Entwurf der *musique informelle* vor, mit dem er an die freie Atonalität anknüpft. Anne Boissière hat dargelegt, dass Adorno der Avantgarde vor allem den Verzicht auf subjektive Durcharbeitung des Materials vorwarf zugunsten einer scheinhaften Objektivität: dass keine subjektive Selbstreflexion der Vernunft mehr stattfinde und stattdessen die Methode zum Fetisch werde.[39] Wie er selbst betonte, ist Adorno mit diesem Gedanken an die Grenzen des eigenen Verständnisses der Musik seiner Zeit gestoßen. Hat er auch nur Ansätze zu einer Theorie der *musique informelle* hinterlassen, kann sein Konzept jedoch mit Lyotards Gedanken zum Verhältnis von Gesetz und Ereignis in Verbindung gebracht und produktiv weitergedacht werden. Auch für Lyotard steht die Kunst der Avantgarde im Mittelpunkt seiner philosophischen Suche nach Gerechtigkeit.

3.2 Das Undarstellbare in Philosophie, Politik und Kunst

Ist auch Lyotards Kant-Rezeption auf dem Gebiete der Ästhetik weithin bekannt, fand bisher kaum Beachtung, dass ihn die Beschäftigung mit Kant zuerst zur Geschichtsphilosophie und dann erst zur Ästhetik führte, dass also seine Interpretation der Analyse des Erhabenen in § 23–29 der *Kritik der Urteilskraft* auf der Auseinandersetzung mit Kant in *L'Enthousiasme 1983* basiert.[40] Für einen Vergleich mit Adorno ist es allerdings unabdingbar, diese beiden Pole der Kant-Rezeption zusammenzuführen, da sonst die politische und historische Dimension von Lyotards Kunstphilosophie unterbelichtet bliebe.[41] Pierre Billouet hat in seiner Studie zu Lyotards »Heidentum« dessen Kant-Rezeption einer

[39] Vgl. Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, S. 169.

[40] Alberto Gualandi, der auch auf einige Parallelen zu Adorno hinwies, widmete ein Kapitel seiner ausgezeichneten Monographie zu Lyotard Enthusiasmus und Melancholie, wobei er das Erhabene in Politik und Ästhetik nacheinander darstellte, jedoch ohne die politische Dimension der Kunst zu thematisieren. Vgl. Gualandi, *Lyotard*. Auch Walter Reese-Schäfer geht in seiner Einführung zu Lyotard auf den Zusammenhang von Ästhetik und Politik nicht ein. Vgl. Reese-Schäfer, *Lyotard zur Einführung*.

[41] Den Zusammenhang von Kunst und Politik bei Lyotard stellt Bill Readings ins Zentrum seiner Einführung in Lyotards Denken. Vgl. Readings, *Introducing Lyotard*. Sabine Sanders wies in ihrer Studie zur Undarstellbarkeit auf die vergleichbare Funktion der Kunst bei beiden Autoren hin. Allerdings bleibt deren Geschichtsauffassung weitgehend ausgeklammert. Vgl. Sanders, *Der Topos der Undarstellbarkeit*.

strengen Kritik unterzogen; sie sei von Ungenauigkeiten und Missverständnissen bestimmt und die Argumentation entbehre der Logik.[42] Mag diese Kritik im Detail mitunter auch berechtigt sein, ist dennoch zu betonen, dass es Lyotard weniger um eine authentische Kant-Interpretation zu tun war, als um die Weiterentwicklung seines eigenen Denkens. Sein zentrales Problem war, wie politische Ideen formuliert werden können. Lyotards Auseinandersetzung mit Kant vollzieht sich im Zuge seiner Suche nach Gerechtigkeit und folgt der Intention, einen Weg für eine gangbare Politik in einer von Pluralismus geprägten Welt zu entwerfen. »Pluralität und Kritik hängen eng zusammen. Das Erhabene ist auch von daher ein zutiefst kritisches Gefühl«, formulierte Christine Pries pointiert diesen wichtigen Aspekt.[43] Unterschiedliche Lösungsansätze führen Lyotard letztlich zur Ästhetik, wobei die von Kant reflektierten Kategorien der regulativen Idee, des Geschichtszeichens, des Gefühls und des Nichtdarstellbaren zentrale Anknüpfungspunkte darstellen.

Häufig mit der Richtungsänderung seines Denkens in Verbindung gebracht und auch kritisch beurteilt,[44] kann Lyotards Beschäftigung mit Kant jedoch auch als Beleg für die Kontinuität seines Denkens interpretiert werden. Denn die für seine Kunstphilosophie unabdingbare politische Bedeutung, die er der Ästhetik beimisst, ist darin begründet, dass er politischem und künstlerischem Denken eine analoge Stellung zur Realität zuspricht. Beide Bereiche stellen Nichtreales ins Zentrum und ziehen ein subjektives Gefühl als Basis der Reflexion heran, wie Lyotard bereits in *L'Enthousiasme* ausführt:

> Die Bedeutung der Philosophie des Schönen und Erhabenen im ersten Teil der dritten *Kritik* liegt gleichzeitig in der Derealisierung des Gegenstandes ästhetischer Gefühle und im Nichtvorhandensein eines ästhetischen Erkenntnisvermögens im eigentlichen Sinne. Genauso verhält es sich, vielleicht auf noch radikalere Weise, mit dem historisch-politischen Gegenstand, der als solcher

---

[42] Vgl. Billouet, *Paganisme et postmodernité*, S. 146.
[43] Pries, »Einleitung«, S. 25.
[44] Vgl. u. a. Billouet, *Paganisme et postmodernité*, S. 5; Stuart Sim sah in Lyotards Hinwendung zu Kant eine regressive Wende: »Lyotard's rapprochement with Kant in ›Just Gaming‹ and ›The Differend‹, which […] looks suspiciously like a regressive move in the sense of a return to a pre-Marxist and pre-Hegelian (and therefore non-grand narrative) dialectic: a case of going back to an altogether safe area of debate.« Vgl. Sim, *Beyond Aesthetics*, S. 141.

nicht wirklich ist, und mit einem politischen Erkenntnisvermögen, das inexistent bleiben muß.[45]

Diese Verbindung von Ästhetik und Politik lässt verständlich werden, inwiefern das reflexive Urteil Modell für die postmoderne Philosophie werden kann.[46] Der Praxisanspruch, der für Lyotard mit Philosophie verbunden ist, gründet somit paradoxerweise wesentlich darin, dass sie in der Lage sei, das Nichtdarstellbare einzubeziehen.[47]

Die Problematik der Darstellung des Nichtdarstellbaren markiert somit die zentrale Schnittstelle zwischen politischer Philosophie und Ästhetik, Politik und Kunst. Für das Verständnis von Lyotards Kunsttheorie ist sie darüber hinaus von nicht zu unterschätzender Bedeutung, weil an ihr Grenz- und Entwicklungslinien deutlich werden: Einerseits verdeutlichen die Veränderungen in der Interpretation des Nichtdarstellbaren, die in den verschiedenen Kontexten, in denen der Terminus bei Lyotard auftaucht, festzustellen sind, dessen zunehmende Konvergenz mit der Kategorie der Differenz. Andererseits markiert die Betonung des Nichtdarstellbaren einen entscheidenden Unterschied zwischen Lyotards Denken und der Philosophie des frühen Wittgenstein, insofern als Lyotard rein positivistischen Ansätzen von Anfang an klar widerspricht. Lyotards Auffassung zufolge, die hier einer grundlegenden Überzeugung Adornos nahekommt, schreiben sich die »Gegenstände« von Philosophie und Politik im Gegensatz zu Phänomenologie und Empirismus in eine rationalitätskritische Traditionslinie ein, die auf Kant zurückgeht. Das ermöglicht Reflexion, wo diese von einem rein empirischen Standpunkt aus unmöglich wäre: im Bereich von Geschichtsphilosophie und Metaphysik.

Sowohl Adorno als auch Lyotard verstehen unter Kritik zuerst Gesellschafts- und Kulturkritik, erst in zweiter Linie Kunstkritik. Freiheit und Autonomie sind Ziele, die beide für die Menschen als erstrebenswert erachten. Kritisches Bewusstsein und Sensibilität für das He-

---

45 Lyotard, *Der Enthusiasmus*, S. 45.

46 Vgl. Malpas, *Jean-François Lyotard*, S. 110: »The task of thinking is reflectively to respond to things that happen in order to attempt to discover new rules and modes of acting in the present. This emphasis on reflective judgement brings Lyotard's account of the practice of philosophy particularly close to his analysis of the role of the postmodern work of art or literature, which ›is not in principle governed by pre-established rules and cannot be judged according to determinant judgement, by the application of given categories to this text or work‹.«

47 Vgl. Lyotard, *L'Enthousiasme*, S. 15 f.

terogene fungieren ihrer Ansicht nach als Voraussetzungen dafür. Folglich nehmen beide im Sinne Walter Benjamins von systematisch aufgebauten Theorien Abstand und bekämpfen jegliche Form totalitären Denkens. Ist Adornos Geschichtsauffassung in ihrer Beziehung zur Ästhetik häufig kommentiert und von der nachfolgenden Generation der Frankfurter Schule auch kritisiert worden, häufig mit der Auffassung, Adornos zentrale Gedanken seien aus dem einschlägigen Kontext herauszulösen,[48] wolle man sie für heute fruchtbar machen, beschränken sich einschlägige Erörterungen zu Lyotards Geschichtsbild zumeist auf seine provokanten Überlegungen zur Kunstgeschichte[49] oder auf die Feststellung, dass sein Denken im Wesentlichen ahistorisch sei. Dass man auf den ersten Blick dazu geneigt sein mag, in Lyotard im Vergleich zu Adorno einen ahistorischen Denker zu sehen, ist sicherlich auch auf seine eigenen Attacken gegen historische Betrachtungsweisen zurückzuführen. So schrieb er beispielsweise in »Musique, mutique«, Kunst sei historisch unklassifizierbar, da sie nur eine Geste in Raum, Zeit und Materie sei.[50] Allerdings relativiert sich diese Sicht, bezieht man das Geschichtsbild ein, das Lyotard indirekt anhand seiner Kant-Lektüre dargelegt hat. Diese theoretische Untermauerung, Ausarbeitung und Weiterführung seines ursprünglich marxistisch inspirierten gesellschaftskritischen Denkens, bildet zugleich das Fundament seiner Ästhetik. Der direkte Einfluss Adornos zeigt sich in der Anknüpfung an dessen Kategorie des Modells aus der *Negativen Dialektik*.[51]

Mit Kant verortet Lyotard das Undarstellbare zuerst in der geschichtlichen Realität. Als Indiz seiner Präsenz fungiert das Ereignis, eine zentrale Kategorie Lyotards, die er bereits in *L'Enthousiasme* beschreibt und auf die er auch in *Le différend* zu sprechen kommt.[52] In

---

[48] Diese Sichtweise vertreten im Besonderen Habermas, Bürger und Wellmer. Siehe dazu u. a. auch Sewing, *Grenzen und Möglichkeiten der Adornoschen Ästhetik heute*, S. 1 f.

[49] Siehe dazu u. a. Déotte, »Une esthétique du disparaître«.

[50] Vgl. Lyotard, »Musique, mutique«, S. 185. Sich auf diese Stelle beziehend konstatierte Christine Buci-Glucksmann, dass für Lyotard Kunst im Unterschied zu jeglichem Historismus, etwa dem Adornos oder auch Lyotards eigenen historischen Analysen der Postmodernität, irreduzibel und transzendent sei und sich jeglicher Geschichtlichkeit entziehe. Vgl. Buci-Glucksmann, »Le différend de l'art«, S. 161 f.

[51] Vgl. Lyotard, *L'Enthousiasme*, S. 68.

[52] Ales Erjavec wies auf die Bedeutung der Kant-Rezeption für Lyotards Begriff des Ereignisses hin. Erjavec, »Art: The Event«. Geoffrey Bennington hat bereits Ende der 1980er Jahre darauf verwiesen, dass für den »fundamental politischen Denker« Lyotard

Kants Terminologie ist das Ereignis, die undarstellbare Begebenheit, auf die es Lyotard ankommt, ein »Geschichtszeichen« und ersetzt ein anschaubares Objekt im Sinne des Empirismus.[53] Anhand der Kategorie des Ereignisses untersucht Lyotard, wie eine positive Geschichtsphilosophie, getragen vom Gedanken eines Fortschritts zu größerer Humanität, denkbar wäre.[54] Wie die Verbindung zu Kant zeigt, fungiert das Ereignis als Schnittstelle zwischen Politik und Kunst. Letzterer schreibt Lyotard die Aufgabe zu, das Ereignis zu bezeugen. Mehrere bereits von Kant genannte Charakteristika begünstigen die Möglichkeit dieser Zuschreibung: Erstens sei das Ereignis bei Kant einem spezifischen Zeitmodus unterworfen, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verbinde.[55] Zweitens charakterisiere Kant es auf den ersten Blick als unbedeutend. Was zähle, sei das Denken der Beobachter.[56] Dafür, dass eine Begebenheit zum Geschichtszeichen werden könne, sei drittens die Distanz der Beobachter entscheidend, also eine ästhetische Haltung, die interesselos, aber nicht gleichgültig sei.[57] Im Weiteren verweist die Betonung der Abstraktheit des Ereignisses ins Zentrum von Lyotards Ästhetik. Die Tendenz der Kunst zu zunehmender Abstraktion stellt für ihn ein wesentliches Charakteristikum von Romantik und Moderne dar.[58] Mit der Betonung der Bedeutung des Nichtdarstellbaren nähert sich Lyotard der jüdischen Denktradition und ihrem Gedanken des Bilderverbots, das ebenfalls bereits von Kant angesprochen wird.[59] Diese Nähe ist allerdings eine Wahlverwandtschaft auf Distanz.[60]

---

der Gedanke, das Ereignis in seiner Einzigartigkeit zu respektieren, in vielfältiger Ausprägung im Zentrum steht. Bennington, *Lyotard*, S. 9: »Perhaps the most coherent view of Lyotard's work as a whole is that it strives to respect the event in its singularity, and has experimented with various ways of achieving this respect.«

[53] Lyotard, *L'Enthousiasme*, S. 48: »Il va falloir chercher dans l'expérience de l'humanité, non pas une donnée intuitive (un *Gegebenes*), qui ne peut jamais valider que la phrase qui la décrit sans plus, mais ce que Kant appelle une *Begebenheit*, un événement, un ›fait de se livrer‹ qui serait aussi un fait de se délivrer, une ›donnée‹.«

[54] Ebd.: »Cette *Begebenheit* ferait qu'indiquer *(hinweisen)*, et non pas prouver *(beweisen)*, que l'humanité est capable d'être et la cause *(Ursache)* et l'auteur *(Urheber)* de son progrès.«

[55] Vgl. ebd., S. 48 f.

[56] Vgl. ebd., S. 50.

[57] Vgl. ebd., S. 50 f.

[58] Vgl. ebd., S. 55.

[59] Vgl. ebd., S. 54.

[60] Siehe dazu auch Valentin, Wendel (Hg.), *Jüdische Traditionen in der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, sowie Pfestroff, *Der Name des Anderen*.

Die Kategorie des Undarstellbaren beinhaltet für Lyotard mehrere Dimensionen. Auf diese verweisen unterschiedliche Bezeichnungen wie »das Unbehandelbare« oder »das Ding« (l'intraitable, la chose), die er in verschiedenen Texten verwendet.[61] In der Kunst assoziiert er das Undarstellbare mit dem Erhabenen, wobei eine metaphysisch-existentielle Dimension greifbar wird: eine Konfrontation mit dem Nichts, dem man sich gegenüber sieht, wie bereits Kant – allerdings in Bezug auf die Natur – ausführte.[62] Die Kategorie des Erhabenen, die Lyotard in *L'Enthousiasme* einführt, ist die wichtigste seiner Ästhetik. Sowohl für die Politik als auch für die Kunst relevant, kondensiert sich in ihr gleichsam die politische Bedeutung der Kunst.[63] Die Frage, die sich angesichts der Verbindung dieser beiden Bereiche ergibt, ist, ob bzw. in welcher Weise Kunst für Lyotard als Geschichtszeichen fungieren und damit eine politisch-ethische Dimension enthalten könne.

Um diese Frage zu beantworten, ist eine genauere Analyse von Lyotards Auffassung des Erhabenen notwendig. Wie er in *L'Enthousiasme* darlegt, sei ein grundlegender Aspekt, der Politik und Kunst verbinde, die spezielle Form der Mitteilbarkeit des Gefühls, das in der Begegnung mit dem Erhabenen spürbar werde: angesichts der Erfahrung des Erhabenen entstehe eine Gefühlsgemeinschaft.[64] Das Gefühl, das das Undarstellbare auf politischer Ebene anzeige, sei der Enthusiasmus. Diesen erläutert Kant anhand des Gefühls, das Unbeteiligte angesichts der Revolution 1789 empfanden. Es ähnle laut Lyotard demjenigen, das angesichts des Erhabenen in der Kunst auftritt. Beide seien in spezifischer Weise teilbar und als Appell spürbar. Allerdings betont Lyotard, dass auch bereits bei Kant von keiner direkten Verbindung von Kunst mit dem Politischen und Moralischen die Rede sein könne. Denn während das Schöne in seiner Formvollendung Symbol des Guten sei, bezeuge das Erhabene dagegen den Fortschritt: den Fortschritt der Menschen hin zu größerer Humanität.[65] Im Unterschied zum Schönen verweise die Formlosigkeit und Abstraktheit des Erhabenen auf

---

[61] Siehe dazu auch Abensour, »De l'intraitable«.

[62] Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 143 f.: »Devant cette Idée, le vertige de la pensée présentante se transforme en angoisse mortelle. L'imagination sombre dans le zéro de la présentation qui est le corrélat de l'infini absolu. La nature sombre avec elle, puisque rien d'elle n'est présentable comme objet de cette idée.«

[63] Siehe dazu auch Wendel, *Jean-François Lyotard.*

[64] Vgl. Lyotard, *L'Enthousiasme*, S. 60.

[65] Ebd., S. 48: »Ce n'est donc pas n'importe quelle phrase esthétique, mais celle du sub-

etwas Undarstellbares, nämlich die moralische Idee. Daraus ergebe sich der spezifische Zeichencharakter des Erhabenen.[66] Lyotard betont die angesichts dieser Differenzen zwischen dem Schönen und Erhabenen gebotene Vorsicht beim Übergang von ästhetischen zu moralischen Ideen. Bereits in *L'Enthousiasme* distanziert er sich damit auch von Kant. Adorno vergleichbar, interpretiert er dessen Version des Erhabenen in kritischer Weise, indem er auf eine essentielle Verschiebung hinweist, die die Relation Subjekt – Objekt betreffe: Basiere das »gemischte Gefühl« des Sublimen zunächst auf einem spezifischen, ungeregelten Verhältnis subjektiver Fähigkeiten, dem Widerstreit zwischen Einbildungskraft und Verstand, so werde dieses von Kant, um den Übergang von Ästhetik zu Ethik zu schaffen, in ein die Beziehung von Subjekt und Objekt regelndes Verhältnis transformiert: Die Einbildungskraft habe sich dem Gesetz der Vernunft zu unterwerfen.[67] Das durch die das sinnliche Fassungsvermögen übersteigende Formlosigkeit eines Objekts hervorgerufene Gefühl des Erhabenen verweise im Unterschied zum Geschmack auf eine Zweckmäßigkeit des Zwecklosen.[68] Daraus resultiere Kants paradoxe Argumentation, dass der Beweis der Präsenz der Vernunftidee gerade deren Undarstellbarkeit sei.[69]

Lyotard charakterisiert diese Passage vom Scheitern der Repräsentation zur Präsenz der Idee, die Kant als negative Darstellung bezeichnet, als Sackgasse.[70] An die Konzeption des Widerstreits in *Le différend* anknüpfend, führt er in der *Analytik* dazu aus, dass die Anwesenheit des Undarstellbaren, der Idee, sich bemerkbar mache, weil zwei heterogene Fähigkeiten auf verschiedene Weise auf ein gegebenes Objekt reagieren: Von der Einbildungskraft werde es als sinnliches Phänomen, von der Vernunft jedoch als Effekt einer transzendenten Kausalität an-

---

lime extrême qui peut révéler *(beweisen)* que l'humanité est en progrès constant vers le mieux. Le beau n'y suffit pas, il est seulement un symbole du bien.«

[66] Ebd.: »Mais, parce qu'il est le paradoxe sentimental, le paradoxe d'éprouver publiquement et, de droit, ensemble que quelque chose qui est ›sans forme‹ fait allusion à un au-delà de l'expérience, le sublime constitue une ›comme si‹ présentation de l'Idée de société civile et même cosmopolitique, donc de l'Idée de moralité, là où pourtant elle ne peut pas être présentée, dans l'expérience. C'est ainsi que le sublime est un signe.«

[67] Ebd., S. 52: »l'analyse vaut pour tout sentiment sublime en tant qu'il comporte une ›subreption‹, la substitution d'un réglage (qui est un non-réglage) entre des facultés dans un sujet, à un réglage entre un objet et un sujet.«

[68] Vgl. ebd., S. 53.

[69] Vgl. ebd., S. 53 f.

[70] Vgl. ebd., S. 54.

gesehen.[71] Somit zeige sich, dass ein und dasselbe Faktum verschieden wahrgenommen werden könne, je nachdem, welches subjektive Vermögen involviert sei. Was angesichts des Sublimen gefühlt werde, sei somit der Widerstreit zweier subjektiver Vermögen. Gemäß der Interpretation Lyotards kommt das Gefühl des Erhabenen letztlich der Fähigkeit gleich, den Widerstreit zwischen den subjektiven Vermögen wahrzunehmen: zwischen der Einbildungskraft, für die das Objekt zu groß sei, um dargestellt werden zu können, und der Vernunft, für die es zu klein sei im Vergleich zur Idee, die es evoziere. Wie in *Le différend* charakterisiert er dieses Gefühl als Zustand der Betroffenheit, als Affiziert-Sein, wobei er unterstreicht, dass die Begegnung mit dem Nichtdarstellbaren zugleich die Erfahrung der Grenze menschlicher Macht und Selbstbestimmung sei. Auch den »Gebrauchswert« des Enthusiasmus sieht er vornehmlich darin, das Bewusstsein für den Unterscheid zwischen empirischen Fakten und geschichtsphilosophische Darstellungen leitenden Vernunftideen zu schärfen.[72] Parallel zu Adornos Kant-Kritik in der *Ästhetischen Theorie* interpretiert Lyotard die Grenze, die das Sublime erfahrbar mache, als Mittel gegen Allmachtsphantasien der menschlichen Vernunft.[73] Es verweise auf die Grenzen der Metaphysik, aber auch auf die empirischen Denkens. Diese doppelte Grenzziehung gegenüber metaphysischem und naturwissenschaftlichem Denken steht Adornos Konzeption der negativen Dialektik nahe. Auf diese Nähe verweist auch Lyotards Beschreibung des emotionalen Zustands angesichts des Erhabenen als Sackgasse. Den in *Economie libidinale* zentralen Gedanken einer auf Trieben basierenden Gesellschaft weiterführend,[74] ähnelt diese Lyotards Charakterisierung der negativen Dialektik Adornos als Endpunkt in *Le différend*. Die Passage sei bereits bei Kant kein Übergang, sondern vielmehr ein Auf-der-Stelle-Treten:

Es handelt sich um einen »Übergang« *(passage)*, der gerade passiert *(en train de se passer)* und sein Gang *(train)*, seine Bewegung, ist eine Art Agitation auf der Stelle – in der Sackgasse der Inkommensurabilität, über dem Abgrund –,

---

[71] Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 280: »Quand la pensée saisit un phénomène comme signe, elle le pense de deux manières différentes à la fois: comme un objet donné et conditionné, dans l'expérience, et comme l'effet d'une causalité transcendante.«

[72] Vgl. Lyotard, *L'Enthousiasme*, S. 74.

[73] Vgl. ebd., S. 55.

[74] Ebd., S. 56: »[…] le pathos enthousiaste dans son déchaînement épisodique conserve une validité esthétique, il est un signe énergétique, un tenseur du *Wunsch*.« Bereits in der *Economie libidinale* ist dem »Tensor« ein Kapitel gewidmet.

eine »Erschütterung«, schreibt Kant, »d. i. … ein … schnellwechselnde(s) Abstoßen und Anziehen ebendesselben Objekts«. In solch einem Gemüts-Zustand befinden sich die Zuschauer der Französischen Revolution.[75]

Die Nähe zu Adorno wird an einem weiteren Punkt deutlich: der Methodik, die Lyotard für eine positive Interpretation der Geschichte in Anspruch nimmt. Hatte schon Kant seine Theorie des Geschichtszeichens an Beobachtungen rund um die Französische Revolution festgemacht, konstatiert Lyotard nun im Sinne Walter Benjamins, jedoch unter ausdrücklicher Berufung auf Adornos Konzept der »Modelle«, dass Geschichtliches nur ausgehend vom Einzelfall begriffen werden könne:

> Das Historisch-Politische stellt sich der Behauptung nur durch Fälle dar. Diese operieren nicht wie Beispiele und weniger noch wie Schemen, sondern wie komplexe Hypotyposen (von Adorno unter dem Namen Modelle gefordert), wobei die komplexesten die sichersten sind.[76]

Die kritische Analyse des Einzelfalls müsse eine totalisierende, auf teleologischer Sichtweise basierende Geschichtsphilosophie ablösen.[77] Damit radikalisiert Lyotard Adornos Standpunkt und hebt zugleich hervor, dass auch dieser in der *Negativen Dialektik* die Linearität der Verfallsgeschichte, die er gemeinsam mit Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* geschrieben hat, zum Teil in Frage stellt. In Hinblick auf die politische Dimension, die Lyotard hier der Kunst zuschreibt, ist zu unterstreichen, dass weder eine Depolitisierung von Lyotards Denken stattfindet noch einer simplen Ästhetisierung von Politik Vorschub geleistet wird. Politik und Ästhetik sind in seinem Werk daher nicht zu trennen.[78] Lyotards Überzeugung nach zeigt sich das Politische in verschiedenen Genres, was bereits an Kants Œuvre zu beobachten sei.[79] Deshalb widmet er ihm wie Adorno auch kein eigenes Buch, sondern denkt es beständig mit. Seine Überlegungen zum Enthusiasmus und zum Erhabenen zielen darauf ab, eine Möglichkeit der politischen Be-

---

[75] Lyotard, *Der Enthusiasmus*, S. 63.
[76] Lyotard, *Der Enthusiasmus*, S. 77.
[77] Vgl. Lyotard, *L'Enthousiasme*, S. 56.
[78] Rada Ivekovic hat erläutert, dass Lyotard mit seiner Hinwendung zur Ästhetik dem Dilemma einer notwendigen Entpolitisierung des Denkens, die er in *Le tombeau de l'intellectuel* dargelegt hat, zu entkommen versucht. Vgl. Ivekovic, »Jean-François Lyotard, le penseur du postmoderne«, S. 190.
[79] Vgl. ebd., S. 72.

wusstseinsbildung jenseits von normativen und ideologischen Standpunkten zu entwerfen. Wie das Utopische bei Adorno ist die politisch relevante Idee die eines Fortschritts der Menschheit in Richtung Humanität. Sei diese auch nicht darstellbar, müsse sie aber dennoch bewusst gemacht werden.

Lyotards Position erscheint auf den ersten Blick praktischer als die Adornos, weil dieser den Akzent stärker auf die utopische Dimension setzt, die seiner Ansicht nach gegenüber positivistischen Positionen zu verteidigen sei. Dennoch ist zu unterstreichen, dass für beide die Idee eines Fortschritts entscheidend ist, den sie als Fortschritt in kritischem Bewusstsein und Denken charakterisieren. Der Kunst kommt hierbei eine tragende Rolle zu. Wie Adorno ist Lyotard von der Wirksamkeit der Kunst in der Praxis überzeugt. Die regulative Idee, wenn auch nicht real in empirischem Sinne, könne in der Kunst zum Ausdruck gebracht werden, wie er mit Kant und zugleich dessen Auffassung korrigierend, am Beispiel des Romans darlegt.[80]

In mehrfacher Weise wird deutlich, in welch hohem Ausmaß Lyotard Adornos Konzeption einer gesellschaftskritischen Kunst nahe steht: Erstens stellen die Werke bzw. Aktionen der Avantgarde, die sich von Repräsentation abwenden, Lyotard zufolge durch die kritische Konzentration auf das Undarstellbare bestehende Sichtweisen der Welt in Frage. Zweitens konstatiert Lyotard, Adornos Überlegungen zur Wiener Schule um Schönberg nicht unähnlich, dass avantgardistische Kunst beinahe zwangsläufig in Widerspruch zum gesellschaftlichen Establishment gerate. Auf das Nichtdarstellbare ausgerichtet und daher sublime Kunst, könne sie per se mit keiner Geschmacksgemeinschaft rechnen: Ihre Werke müssten dem öffentlichen Geschmack als unförmige Monster oder als rein negativ erscheinen. In Kunst wie in Philosophie stelle das Nichtdarstellbare das Sichtbare und Akzeptierte, das Mittelpunkt und Sinn des Lebens festlege, in Frage. Wie für Adorno besteht für Lyotard gerade in diesem »Einbruch des Sinnfremden«, um an eine Charakterisierung der Ästhetik Adornos durch Albrecht Wellmer anzuschließen,[81] die tiefgreifende politische Bedeutung der Kunst. Das Undarstellbare schließe alles ein, was sich der Darstellung entziehe und in diesem Sinn als »absolut« bezeichnet werden könne, wie Lyotard im Anschluss an Kants Formulierung erläutert: das Universum, die

[80] Vgl. ebd., S. 79.
[81] Wellmer, »Adorno, die Moderne und das Erhabene«, S. 52.

Humanität, das Ende der Geschichte, den Augenblick, den Raum, das Gute.[82] Ausgehend von konkreten Werken fordert er, dass es Aufgabe der Avantgarde sei, zu bezeugen, dass es Unrepräsentierbares gebe.

Geht Lyotard auch wie Adorno von der Kunst seiner Zeit aus, so ist dennoch zu betonen, dass seine Auffassung von Avantgarde den streng historischen Standpunkt zugleich aufbricht. Spricht er davon, dass die Avantgarde durch ihr Zeugnis für das Absolute in enger Beziehung zur Romantik und auch zur Moderne stehe, die sie einerseits fortsetze, andererseits kritisch korrigiere,[83] ist damit nicht bloß die Beziehung der Kunst des 20. Jahrhunderts zum 19. angesprochen. Romantik und Moderne stehen hier vielmehr für in allen Epochen und Zeiten beobachtbare Tendenzen. Die Avantgarde übe Kritik an der Romantik, indem sie sich der Materie in höherem Maße zuwende.[84] Dieser Akzentuierung einer kritischen Nähe zur Materie entsprechend, die Lyotards Ästhetik einmal mehr mit Adornos Kunstphilosophie verbindet, situiert Lyotard verschiedene Künstler in unterschiedlicher Nähe zur Romantik: Sei Baudelaire noch romantisch, so sei es Joyce wenig und Gertrude Stein noch weniger; Füssli oder Caspar David Friedrich seien romantisch, Cézanne weniger, Delaunay oder Mondrian fast nicht.[85] Wie Adorno setzt sich Lyotard für eine lebendige Auseinandersetzung mit den Werken der Vergangenheit ein. Das Erbe der Avantgarde sei nicht in musealer Bewahrung zu sehen, weil diese nur eklektische Rezeption anstatt prinzipiell unendlicher, kritisch-dialektischer Auseinandersetzung sei.[86] Wie Adorno wendet er sich gegen eine Kulturindustrie, die Kunstwerke als Konsumgüter vermarkte und damit um ihren essentiellen Wert als

---

[82] Lyotard, »Représentation, présentation, imprésentable«, S. 138: »L'imprésentable est ce qui est objet d'Idée, et dont on ne peut montrer (présenter) d'exemple, de cas, de symbole même. L'univers est imprésentable, l'humanité l'est aussi, la fin de l'histoire, l'instant, l'espace, le bien, etc. Kant dit: l'absolu en général.«

[83] Ebd.: »Les avant-gardes picturales accomplissent le romantisme, c'est-à-dire la modernité, qui est, au sens fort et récurrent (celui qu'on pressent déjà chez Pétrone et saint Augustin), la défaillance du réglage stable entre le sensible et l'intelligible.«

[84] Ebd.: Mais en même temps elles sont une issue à la nostalgie romantique parce qu'elles ne cherchent pas l'imprésentable au plus loin, comme une origine ou une fin perdues, à représenter dans le sujet du tableau, mais au plus près dans la matière même du travail artistique.«

[85] Vgl. ebd., S. 138 f.

[86] Ebd., S. 139: »L'héritage des avant-gardes […] ne peut se transmettre que dans la dialectique négative des réfutations et des suppléments d'interrogation.«

Erkenntnisgegenstände bringe. Ausdrücklich distanziert sich Lyotard von einem konsumorientierten Postmodernismus:

> Insofern diese Art Postmoderne über Kritiker, Konservatoren, Galerien und Sammler einen starken Druck auf die Künstler ausübt, richtet sie lediglich die bildnerische Forschung auf den gegebenen Stand der »Kultur« aus und nimmt den Künstlern hinsichtlich der Frage des Undarstellbaren ihre Verpflichtung ab.[87]

Im Unterschied zur konsumorientierten Produktion sei die Fokussierung des Undarstellbaren Aufgabe der Avantgarde wie der Philosophie. Darin liege auch die Rechtfertigung ihrer Existenz.[88] Die Frage nach der Möglichkeit der Darstellung des Undarstellbaren im Blick zu behalten, sei der Lebensnerv der Kunst, der dem drohenden Spannungsverlust entgegenwirke.

Darin liege die »Ehre« der Kunst,[89] dass sie das naturwissenschaftliche Prinzip der Forschung um die Dimension des Undarstellbaren komplementär bereichere.[90] Statt sich von jener in reaktionärer Weise abzuwenden, gelte es, der technischen Innovation eine weitere Dimension hinzuzufügen.[91] Vor diesem Hintergrund wird klar, dass Lyotard das Erhabene in der Welt selbst ansiedelt, in der Realität, die es jedoch unablässig zu verändern, zu transformieren gelte.[92] Das Absolute, auf das das Erhabene der Kunst verweise, ist als immanente Kraft der Veränderung gedacht.

3.3 *Subjektive Freiheit und Autonomie der Kunst*

Parallelen zwischen Adorno und Lyotard sind – auf der Basis ihrer grundlegenden Auseinandersetzung mit der Phänomenologie – einerseits auf den Einfluss Walter Benjamins zurückzuführen, andererseits auf ihre Beschäftigung mit Kant. Bei Adorno, der bereits in der *Meta-*

---

[87] Lyotard, »Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit«, S. 148.

[88] Vgl. Lyotard, »Représentation, présentation, imprésentable«, S. 139.

[89] Lyotard, »Représentation, présentation, imprésentable«, S. 139.

[90] Vgl. ebd., S. 140.

[91] Ebd.: »Se détourner de ce principe est absurde, impraticable et réactionnaire. Il faut y faufiler l'évocation de l'absolu.«

[92] Ebd.: »La tâche de l'art reste celle du sublime immanent, celle du faire allusion à un imprésentable qui n'a rien d'édifiant, mais qui s'inscrit dans l'infini de la transformation des réalités.«

kritik der Erkenntnistheorie mit Kant gegen Husserl argumentierte, vollzieht sich diese vor dem gesellschaftskritischen Hintergrund der *Dialektik der Aufklärung*. Fred Dallmayr hat erörtert, dass Adornos Kritik an Kant im Besonderen die Abstraktheit des Freiheitskonzepts und die Verlagerung des Ethischen ins Private betrifft.[93] Die tiefgreifende politische Motivation seiner Philosophie und die politische Dimension seiner Ästhetik bilden wichtige Parallelen zu Lyotards Konzeption einer kritischen Postmoderne. Max Paddison hat die politische Dimension von Adornos Denken auf den Punkt gebracht: »Adorno saw the aim of Critical Theory as bringing about a change in consciousness (and thus also, by implication, in social reality) rather than directly attempting to change society itself, and he maintained that this was the level on which his theory must remain.«[94] An Kant kritisiert Adorno die Trennung von intellegibler und empirischer Sphäre: »Die intelligible Freiheit der Individuen wird gepriesen, damit man die empirischen hemmungsloser zur Verantwortung ziehen, sie mit der Aussicht auf metaphysisch gerechtfertigte Strafe besser an der Kandare halten kann«.[95] Die Entfremdung des Denkens von der Praxis, die diese zugleich in falscher Weise rechtfertige, statt sie kritisch zu durchdringen,

---

[93] Vgl. Dallmayr, *Life-world, Modernity and Critiqu*e.

[94] Paddison, *Adorno, Modernism and Mass Culture*, S. 125. In der Sekundärliteratur ist dieses Konzept einer kritischen Theorie allerdings kontrovers dargestellt worden. Andreas Niederberger und Andreas Wagner haben die produktive Rezeption der Kritischen Theorie im Postmarxismus unterstrichen: Dieser inkorporiere »die Spannung zwischen der Kritik an falschen Souveränitätsannahmen und der Verteidigung berechtigter Autonomieansprüche und muss sich auch nicht scheuen, sich (zumindest potentielle) politische Relevanz zuzuschreiben«. Hält Martin Morris ohne explizite Wertung fest, dass die Ästhetik bei Adorno eine »tief politische Kategorie« bleibt, deutet David Beran dagegen, Habermas' Kritik an der französischen Gegenaufklärung zum Ausgangspunkt nehmend, die politische Dimension in der Ästhetik Lyotards und Adornos als Sublimierung des Politischen. Birgit Recki sieht Adornos Konzept von Autonomie als ungerechtfertigte Funktionalisierung der Kunst an. Vgl. Morris, *Rethinking the Communicative Turn*, Beran, *Early British Romanticism, the Frankfurt School, and French-Post-Structuralism*, Recki, *Aura und Autonomie*, S. 11. Recki schreibt zu Adorno und Benjamin: »Durch das Übergewicht der systematischen Interessen an der Leistung der Kunst für das gesellschaftliche Ganze können beide Theorien letztlich dem Anspruch nicht gerecht werden, der sich im Zeichen von Aura und Autonomie eigentlich von selbst verstehen müsste: die Kunst als Kunst zu betrachten und nicht als Stellvertreter für anderes – sie nicht zu funktionalisieren, und sei es auch für die anspruchsvollsten eschatologischen Vorstellungen.«

[95] Ebd., S. 214.

münde in reale Ohnmacht des Denkens: »Die Allianz von Freiheitslehre und repressiver Praxis entfernt die Philosophie immer weiter von genuiner Einsicht in Freiheit und Unfreiheit der Lebendigen. Sie nähert sich, anachronistisch, jener faden Erbaulichkeit, die Hegel als Elend der Philosophie diagnostizierte.«[96]

Der Hintergrund dieser Kritik ist die Überzeugung, dass jedes Konzept von Freiheit sich immer in der Praxis bewähren müsse. Dass diese einzubeziehen unabdingbar sei, zeige sich nichtsdestotrotz bereits bei Kant selbst: »Verschmähte Kant, der eigenen Einsicht entgegen, trotzdem in der Kritik der praktischen Vernunft nicht die Beispiele, so erregt er den Verdacht, daß er ihrer bedurfte, weil anders als durch empirische Subreption die Beziehung zwischen dem formalen Sittengesetz und dem Dasein, und damit die Möglichkeit des Imperativs, nicht darzutun gewesen wäre […]«.[97]

Adornos Analyse zufolge unterschlägt Kant weitgehend die Autonomie der Sphäre des Handelns, der Welt. Er selbst versucht dagegen, die Sphären der Erfahrung und des Intelligiblen wieder zu verbinden.[98] Praktische Erfahrung, zu der Adorno auch die künstlerische zählt, ist für ihn Bedingung der Möglichkeit von Freiheit. Sie schließe immer auch ein somatisches Moment mit ein. Adorno argumentiert gegen die Trennung der Sphären bei Kant, weil sie letztlich zu einer Dominanz des Geistigen über das Leibhafte führe.[99]

Das Faktische, das nicht vergessen werden dürfe, bezeichnet Adorno auch als das Hinzutretende, das, sprachkritisch gewendet, dem Begriff des Nichtidentischen entspricht. Selbstreflexion der Vernunft sei, sich des Hinzutretenden bewusst zu werden.[100] Dieses denkt er ähnlich wie Lyotard das Ereignis. Wie Letzteres ist auch das Hinzutretende von

---

[96] Ebd.

[97] Ebd., S. 225.

[98] Vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, S. 228 f.

[99] Scheint diese Position auch auf den ersten Blick Lyotards Plädoyer für die Differenzierung der unterschiedlichen Erfahrungsbereiche zu widersprechen, relativiert sich diese Gegenposition jedoch, wenn man bedenkt, dass auch Adorno letztlich auf eine Auflösung dualistischen Denkens abzielt: auf die Entlarvung einer Synthese, die sich der Privilegierung einer Partei zugunsten der anderen verdankt.

[100] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 226: »Die Entscheidungen des Subjekts schnurren nicht an der Kausalkette ab, ein Ruck erfolgt. Dies Hinzutretende, Faktische, in dem Bewußtsein sich entäußert, interpretiert die philosophische Tradition wieder nur als Bewußtsein. Es soll eingreifen, wie wenn der Eingriff von reinem Geist irgend vorstellbar wäre.«

einer Zeitlichkeit geprägt, die an Walter Benjamins Konzeption des geschichtlichen Augenblicks erinnert: »Das Hinzutretende ist der Name für das, was von jener Abstraktion ausgemerzt ward; real wäre Wille ohne es überhaupt nicht. Zwischen den Polen eines längst Gewesenen, fast unkenntlich Gewordenen und dessen, was einmal sein könnte, blitzt es auf.«[101] Ähnlich wie Lyotard will Adorno retten, was vom rationalistischen Denken der Aufklärung vergessen wurde: alles, was vom vorab Determinierten differiert:[102] »Dem Hinzutretenden eignet ein nach rationalistischen Spielregeln irrationaler Aspekt. Er dementiert den Cartesianischen Dualismus von res extensa und res cogitans, der das Hinzutretende, als Mentales, der res cogitans zuschlägt, bar der Rücksicht auf seine Differenz vom Gedanken.«[103]

Das Bild von Freiheit, dem sich Adorno anzunähern bemüht, ist in der archaischen Urzeit verankert.[104] Die Haltung, die Adorno als Korrektiv des Herrschaftsstrebens konzipiert, bezeichnet er daher mit einem der Psychoanalyse Freuds entlehnten Terminus als Anamnese: »Ohne Anamnesis an den ungebändigten, vor-ichlichen Impuls, der später in die Zone unfreier Naturhörigkeit verbannt ist, wäre die Idee von Freiheit nicht zu schöpfen, welche doch ihrerseits in der Stärkung des Ichs terminiert.«[105] Dass sich Adorno immer wieder psychoanalytischer Konzepte bedient, um Individuelles und Allgemeines zu verbinden, verweist auf seine Nähe zu Freud, die er mit Lyotard teilt.[106] Wie Lyotard verbindet bereits Adorno mit dem Begriff der Anamnese die Vorstellung der Wiederkunft von Vergessenem, Unbewusstem und Verdrängtem.[107] Adornos Kritik an Kants Freiheitskonzeption ist des-

---

[101] Ebd., S. 228.

[102] Ebd., S. 216 f.: »Selbsterhaltung ihrerseits verlangt, in ihrer Geschichte, mehr als den bedingten Reflex und bereitet damit vor, was sie schließlich überschritte. Dabei lehnt sie vermutlich an das biologische Individuum sich an, das seinen Reflexen die Form vorschreibt; schwerlich wären die Reflexe ohne jegliches Moment von Einheit. Sie kräftigt sich als das Selbst der Selbsterhaltung; ihm öffnet sich Freiheit als seine gewordene Differenz von den Reflexen.«

[103] Ebd., S. 227.

[104] Vgl. ebd., S. 221.

[105] Ebd.

[106] Zu Freud'schen Motiven in Adornos Subjektsverständnis siehe auch Sheratt, *Adorno's Positive Dialectic;* Marc Jimenez wies auf das Zusammenspiel von Freud- und Kantrezeption bei Adorno hin; Jimenez, *La critique,* S. 133.

[107] Siehe dazu auch Kappner, *Die Bildungstheorie Adornos als Theorie der Erfahrung von Kultur und Kunst.*

halb wichtig, weil er drei miteinander verbundene Problemkreise beleuchtet, die auch in seiner Ästhetik eine tragende Rolle spielen: Identität, Kausalität und Spontaneität. So ist er davon überzeugt, dass ein Grund für die Entfremdung des Individuums das Identitätsprinzip sei.[108] Um dieses zu verändern, müsse Kants Vorstellung von Kausalität modifiziert werden. Wie Kant sie definiere, sei Kausalität mit dem herrschaftlichen Prinzip und daher mit Zwang verbunden.[109] Der vom Subjekt gesetzte Begriff sei in seiner abstrakten Geschlossenheit jedoch Schein. Dies zu durchschauen, eröffne einen Weg, sich des Nichtidentischen bewusst zu werden und damit einen Weg zur Freiheit.[110] Spontaneität sei die Haltung, mit deren Hilfe man die Kluft zwischen intelligibler und praktischer Sphäre überwinden könne: »Was anders ist an der Handlung als das reine Bewußtsein, das Kantisch zu ihr nötigt: das jäh Herausspringende, ist die Spontaneität, die Kant ebenfalls in reines Bewußtsein transplantierte, weil sonst die konstitutive Funktion des Ich denke gefährdet worden wäre.«[111] Spontaneität ist für Adorno condition sine qua non freien Handelns, wogegen Kant primär den Willen als Synonym für freies Handeln ansehe.[112] »In dem philosophischen Begriff, der Freiheit als Verhaltensweise am höchsten über das empirische Dasein erhebt, dem der Spontaneität, hallt das Echo dessen wider, was bis zur Vernichtung zu kontrollieren das Ich der idealistischen Philosophie für die Bewährung seiner Freiheit hält.«[113]

In der *Ästhetischen Theorie* unterscheidet Adorno zwischen der in der Kunst wirkenden Kausalität und der der Philosophie. Damit besteht er wie Lyotard auf der Autonomie der ästhetischen Sphäre: »Kunst hat

[108] Vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, S. 216 f.

[109] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 227: »Das Oxymoron ›Kausalität durch Freiheit‹, auftretend in der Thesis der dritten Antinomie und in der ›Grundlegung‹ expliziert, wird plausibel einzig dank der Abstraktion, die den Willen in Vernunft aufgehen läßt. Tatsächlich wird Freiheit für Kant eine Eigenschaft der Kausalität lebender Subjekte, weil sie jenseits von fremden, sie bestimmenden Ursachen sei und auf jene Notwendigkeit sich zusammenziehe, die mit Vernunft koinzidiert.«

[110] Ebd., S. 266 f.: »Kausalität wäre objektiv, provokativ-antikantianisch, ein Verhältnis zwischen Dingen an sich, so weit, und einzig so weit, wie diese vom Identitätsprinzip unterjocht sind. Sie ist, objektiv und subjektiv, der Bann der beherrschten Natur. Ihr fundamentum in re hat sie in der Identität, die als geistiges Prinzip nur Widerschein der realen Naturbeherrschung ist.«

[111] Ebd., S. 228 f.

[112] Vgl. Adorno, *Negative Dialektik*, S. 226.

[113] Ebd., S. 221.

so wenig krud, unvermittelt Raum, Zeit, Kausalität in sich, wie sie, nach dem gesamtidealistischen Philosophen, als Idealbereich ganz jenseits jener Bestimmungen sich hielt; sie spielen wie von fern in sie hinein und werden sogleich in ihr ein Anderes.«[114] Diese Trennung der Sphären bei gleichzeitiger Parallelität grundlegender Kategorien erlaube, die Gesetzmäßigkeiten der Realität in Frage zu stellen und vorzustellen, dass es auch anders sein könnte. Der zentrale Unterschied, auf den es Adorno ankommt, ist der, dass sich in der Fiktion der Kunst der Zwang der Naturbeherrschung zu Freiheit wandle:

Dabei sind die formativen Kategorien der Kunst von denen draußen nicht einfach qualitativ verschieden, sondern tragen ihre Qualität in das qualitativ andere Medium trotz der Modifikation hinein. Sind jene Formen im auswendigen Dasein die maßgebenden der Naturbeherrschung, so werden sie in der Kunst ihrerseits beherrscht, mit ihnen wird aus Freiheit geschaltet.[115]

Diese entscheidende Wandlung vollziehe sich dadurch, dass in der Kunst die Beherrschung des Herrschaftsprinzips gelinge: durch Selbstbeherrschung werde die Tendenz des Subjekts zur Herrschaft eingeschränkt. So werde die Kunst zu einem Modell realen Handelns, das zur Verwirklichung von Freiheit beitragen könne. Gerade die moderne Kunst mache deutlich, dass selbst gesetzte Logik aus Freiheit heraus auch negiert werden könne:

Daß die Logik der Kunstwerke Derivat der Konsequenzlogik, nicht aber mit ihr identisch ist, zeigt sich darin, daß jene – und das nähert Kunst dem dialektischen Gedanken – die eigene Logizität suspendieren, am Ende deren Suspension zu ihrer Idee machen können; darauf zielt das Moment des Zerrütteten in aller modernen Kunst.[116]

Die Thematik der Freiheit stellt auch einen wesentlichen Aspekt in Adornos musikalischen Schriften dar, wobei vor allem seine Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik um diese Frage kreist. »Die Hoffnung auf einen unmittelbaren Weg in die Freiheit, von dem Adorno in den 20er Jahren noch annahm, er stünde offen, ist für ihn unwiederbringlich dahin«, wie Martin Hufner schrieb.[117] Adornos Texte zu Schönberg zeigen die Wertschätzung von dessen unorthodoxem Um-

[114] Ebd., S. 207.
[115] Ebd., S. 207 f.
[116] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 208.
[117] Hufner, *Adorno und die Zwölftontechnik*.

gang mit selbstgesetzten Regeln, die sich sowohl in Hinblick auf sein Gesamtwerk als auch in einzelnen Kompositionen zeige. Als Formgesetz widersetze sich die Autonomie der Werke dem uneingeschränkten Geltungsanspruch Form konstituierender Logik: »Das autonome Formgesetz der Werke gebietet noch den Einspruch gegen die Logizität, welche doch Form als Prinzip definiert.«[118] Wie Andreas Huyssen festgestellt hat, bringt Form im spätmodernen Werk für Adorno Fragmentierung und Autonomie zum Ausdruck.[119] Die Zerrüttung der Form in der Moderne zeige, dass die Kunst keineswegs ein paradiesischer Zufluchtsort sei, wo sich Freiheit widerspruchslos erfüllen könne. Bei Kant werde freie Kausalität paradoxerweise aus dem Selbst gesetzt. Die Problematik dieses Paradoxons kehre in der Kunst wieder. Seien Kunstwerke auch auf Freiheit, also das Nichtseiende, ausgerichtet, erscheine dieses dennoch in ihrer Struktur als veranstaltetes: »Kunstwerke veranstalten das Unveranstaltete. Sie sprechen für es und tun ihm Gewalt an; sie kollidieren, indem sie ihrer Beschaffenheit als Artefakt folgen, mit jener.«[120]

Die politische Stoßrichtung von Lyotards Auseinandersetzung mit Kant ist nicht zuletzt deshalb offensichtlich, weil er direkt an Kants Theorie des Geschichtszeichens anknüpft. Auch bei Adorno ist die Einbettung seiner Kant-Kritik in die *Negative Dialektik* zu berücksichtigen. Sie macht deutlich, dass auch er ein konkretes politisches Interesse verfolgt: Vermeidung der Wiederholung des Faschismus, wie es seine Reformulierung von Kants kategorischem Imperativ klar zum Ausdruck bringt: Es sei das »Denken und Handeln so einzurichten, daß Auschwitz nicht sich wiederhole, nichts Ähnliches geschehe«[121]. Den Hintergrund seiner Überlegungen zu Kausalität und Freiheit bildet wie bei Lyotard eine totalitätskritische Perspektive:

Der Dezisionismus, der die Vernunft im Übergang zur Handlung durchstreicht, liefert diese dem Automatismus der Herrschaft aus: die unreflektierte Freiheit, die er sich anmaßt, wird zum Knecht totaler Unfreiheit. Das Reich des Hitler, das Dezisionismus und Sozialdarwinismus, die affirmative Verlängerung von Naturkausalität, vereinte, hat darüber belehrt.[122]

118 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 208.
119 Vgl. Huyssen, »Adorno in Reverse«, S. 20.
120 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 274.
121 Adorno, *Negative Dialektik*, S. 358.
122 Ebd., S. 228 f.

Freiheit ist das Ziel der Aufklärung, das zu erreichen Adorno mit seiner negativen Dialektik anstrebt.[123] Die latent ihren Strukturen immanente Unfreiheit ist der Hauptkritikpunkt Adornos an der modernen Gesellschaft. Auch an Kants Philosophie arbeitet Adorno vorrangig verborgene totalitäre Züge heraus: »Sämtliche Begriffe, welche in der Kritik der praktischen Vernunft, zu Ehren von Freiheit, die Kluft zwischen dem Imperativ und den Menschen ausfüllen sollen, sind repressiv: Gesetz, Nötigung, Achtung, Pflicht. Kausalität aus Freiheit korrumpiert diese in Gehorsam.«[124] Die Paradoxie, wie Kant Freiheit als Gesetz konzipiert, verweist für Adorno auf eine bislang ungelöste Problematik der Gesellschaft. Mithilfe der Kunst zielt Adorno darauf ab, ein Gegenmodell zu einer von Zwängen regierten Gesellschaft zu entwerfen, woraus sich für die Ästhetik spezifische Fragestellungen ergeben. Ähnlich wie Lyotard in der kulturgeschichtlichen Entwicklung eine zunehmende Suppression des freien Gesichtsfeldes diagnostiziert, kennzeichnet Adorno zufolge Angst vor Freiheit Philosophie, Musik wie auch die Lebenspraxis. Hier setzt seine Kritik an: »Kant, wie die Idealisten nach ihm, kann Freiheit ohne Zwang nicht ertragen; ihm schon bereitet ihre unverbogene Konzeption jene Angst vor der Anarchie, die später dem bürgerlichen Bewußtsein die Liquidation seiner eigenen Freiheit empfahl.«[125] War bereits in der *Philosophie der neuen Musik* wachsende Unfreiheit ein Hauptkritikpunkt an aktuellen Entwicklungen seit der Befreiung des Klangs aus den Zwängen des tonalen Systems, schreibt Adorno in der *Ästhetischen Theorie* über die Musik in der Moderne:

> Das Meer des nie Geahnten, auf das die revolutionären Kunstbewegungen um 1910 sich hinauswagten, hat nicht das verheißene abenteuerliche Glück beschieden. Statt dessen hat der damals ausgelöste Prozeß die Kategorien angefressen, in deren Namen er begonnen wurde. Mehr stets wurde in den Strudel des neu Tabuierten hineingerissen; allerorten freuten die Künstler weniger sich des neu gewonnenen Reiches der Freiheit, als daß sie sogleich wieder nach vorgeblicher, kaum je tragfähiger Ordnung trachteten.[126]

Adornos Vorstellung von einer wahrhaft autonomen Kunst, wie er sie in der *Ästhetischen Theorie* ausgeführt hat, steht in enger Verbindung mit seiner Kranichsteiner Vorlesung von 1961, dem Entwurf einer mu-

[123] Vgl. ebd., S. 230.
[124] Ebd., S. 231.
[125] Ebd.
[126] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 9.

sique informelle. Der Freiheit verpflichtet, zielt diese auf das Nichtseiende, Nichtidentische und daher Nichtdarstellbare, wobei Adorno im Sinne Ernst Blochs den Aspekt der Möglichkeit, die im Wirklichen verborgen ist, betont. Freiheit, wenn auch als Begriff notwendig abstrakt, ist Adornos Auffassung nach konkret in der Beziehung des Subjekts zum Material zu verwirklichen. Dadurch trage die Kunst zur Verwirklichung realer Freiheit bei. Die in ihr zum Ausdruck gebrachte Utopie könne nur bilderlos, also negativ, in Erscheinung treten. »Im richtigen Zustand wäre alles, wie in dem jüdischen Theologumenon, nur um ein Geringes anders als es ist, aber nicht das Geringste läßt so sich vorstellen, wie es dann wäre,«[127] schreibt er in der *Negativen Dialektik*, wo er auch eine Verbindung zu Kants Auffassung vom Bilderverbot knüpft:

> Der eklatante Mangel der Kantischen Lehre, das sich Entziehende, Abstrakte des intelligiblen Charakters, hat auch etwas von der Wahrheit des Bilderverbots, welches die nach-Kantische Philosophie, Marx inbegriffen, auf alle Begriffe vom Positiven ausdehnte. Als Möglichkeit des Subjekts ist der intelligible Charakter wie die Freiheit ein Werdendes, kein Seiendes. Er wäre verraten, sobald er dem Seienden durch Deskription, auch die vorsichtigste, einverleibt würde.[128]

3.4 Kritik in postmoderner Ästhetik

Wohl kaum eine Thematik ist für die Einschätzung der Relation von postmoderner zu moderner Ästhetik von so entscheidender Bedeutung wie die Frage nach dem Stellenwert von Kritik.[129] Ein Paradox der Lyotard-Rezeption besteht darin, dass dessen Denken einerseits tendenziell als affirmativ eingestuft, andererseits jedoch als Kritik an der Moderne aufgefasst wird. Dieses Paradox ist zu einem guten Teil Lyotard selbst zu verdanken: Betonte er einerseits in Bezug zu seinen Schriften der 1970er Jahre den affirmativen Charakter seiner Ästhetik,[130] arbeitete er andererseits in der Auseinandersetzung mit Kant in den 1980er Jahren explizit sein Verständnis von Kritik aus: zu einer Zeit, als, wie Jean-

---

[127] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 294.
[128] Ebd., S. 293 f.
[129] Siehe dazu auch Jimenez, *La critique*, S. 42 f.
[130] Ein Text von weitreichender Wirkung dürfte der Klappentext zu *Les dispositifs pulsionnels* sein, wo er die Essays des Bandes als Essays einer »affirmativen Ästhetik« bezeichnet.

Claude Moineau treffend angemerkt hat, Zeitgenossen bereits Legitimität und Wirksamkeit von Kritik anzweifelten.[131] Wie René Scherrer darlegte, wendet sich Lyotards Postmoderne gegen eine konsumorientierte, lasch gewordene, etablierte und arrivierte Postmoderne, die ihren revolutionären Elan verloren habe.[132] Da eine postmoderne künstlerische Haltung für Lyotard mit Kritik verbunden ist, wird klar, warum aus seiner Sicht Postmoderne in der Kunst nicht mit einer bestimmten stilistischen Epoche in Verbindung gebracht werden kann. Sie stelle vielmehr eine Haltung dar, die eine Voraussetzung von Kunst sei. Hatte Lyotard der Kunst auch bereits zuvor eine gesellschaftskritische Dimension zugesprochen, vollzieht sich anhand seiner Kant-Rezeption eine weitere diesbezügliche Annäherung an Adorno. Mit Kant ergründet er, inwieweit die reflexive Urteilskraft ein Werkzeug kritischen Denkens sein könne.[133] Auch Lyotard zielte mit seiner Philosophie von Anfang an auf Praxisrelevanz ab. Die Frage, wie angesichts wachsender Pluralität unterschiedlicher Standpunkte in den postmodernen Gesellschaften der globalisierten Welt gerecht Politik gemacht werden könne, beinhaltet letztlich die Frage nach der Legitimität und der Möglichkeit einer angemessenen Form von Kritik.

In *L'Enthousiasme* verbindet Lyotard Kants Unterscheidung von Verstand, Einbildungskraft und Vernunft mit seinem von Wittgensteins Sprachspiel-Modell inspirierten Verständnis von Sprache als Vielfalt divergierender Diskursarten, das er in *Le différend* entwickelte. Ausgehend von einem Universum heterogener Sprachfamilien, das er auch mit dem Bild des Archipels veranschaulicht hat, ist für ihn Kritik die Fähigkeit, die Legitimität sprachlicher Äußerungen in Bezug auf ihre Geltungsbereiche zu beurteilen, wobei vorrangig zwischen Erkenntnis, Ästhetik und Ethik zu differenzieren sei. Kritik verifiziere die Legitimität von Sätzen in ihrem jeweiligen Kontext.[134] Wo Kant in letzter Konsequenz Verbindungen suchte, betont Lyotard das Trennende.[135] Dennoch müssten seiner Auffassung nach Übergänge ins Auge gefasst werden, solle die Urteilsmöglichkeit gewahrt bleiben. Verstanden als Vermögen zu unterscheiden, beinhaltet Kritik für Lyotard eine

[131] Vgl. Moineau, »Y-a-t-il quelque chose après la mort?«.
[132] Vgl. Scherer, »Le postmoderne de Lyotard«, S. 249.
[133] Vgl. Malpas, *Jean-François Lyotard*.
[134] Vgl. Lyotard, *L'Enthousiasme*, S. 14.
[135] Vgl. ebd., S. 36 f.

politische Dimension.[136] Als kritische werde Philosophie zu einer politischen Tätigkeit, die, wie Lyotard mit Bezug auf Kant ausführt, von aktuellen Ereignissen und den Problemen ihrer Zeit ausgehe.[137] Als mögliche Form eines Übergangs führt er daher unter anderem das Geschichtszeichen an.[138] Die Kunst des Übergangs von einer Diskursart oder Sprachinsel zur anderen hat Lyotard mit Hilfe des Terminus der Passage beschrieben. Der kritische Richter »suche Passagen, die die Existenz heterogener Satzfamilien bezeugen und Austausch zur Zufriedenheit aller Parteien ermöglichten«.[139] Wie er ausführt, habe die Fähigkeit des Übergangs die Regellosigkeit des kritischen Urteils zur Voraussetzung. Statt Regeln zu folgen, sei Kritik auf der Suche nach möglichen Regeln. Aus der Verbindung von Wittgenstein und Kant resultiert somit ein experimentelles Verständnis von Kritik: Der Richter urteile, ohne eine normative Regel für sein Urteil bereit zu haben. Kritik folge keiner Doktrin oder Systematik, sondern sei allen möglichen Sätzen vorgängig in dem Sinne, dass deren Legitimität zuerst zu ergründen wäre.[140] Es ist die Regellosigkeit, die ästhetische Urteile und historisch-politische, wie die Beurteilung der geschichtlichen Entwicklung als ganze, gemeinsam haben. Unterscheidet diese Regellosigkeit einerseits ästhetische Urteile von Urteilen im juristischen Sinn,[141] hat Daniel Charles andererseits zu Recht betont, dass die Figur des kriterienlosen Urteils Lyotard auch von jenen Ästhetikern, Komponisten und Kritikern unterscheidet, die die Absenz von Kriterien »fetischisieren«.[142] Die Nähe dieser Konzeption zu Adorno zeigt dessen Auffassung von immanenter Kritik. Wie Tilo Wesche dargelegt hat, darf sich auch Adorno zufolge Kritik »nicht, und hierin liegt das Gebot ihrer Immanenz, auf die Gültigkeit derjenigen Prinzipien, nämlich der Rationalität berufen, die aus ihr erst folgen und Resultat der Rechtfertigung sein sollten«.[143] Auch Anne Boissière hat betont, dass Adorno jedes Evaluationskriterium a priori ablehne.[144]

---

136 Vgl. ebd., S. 7.
137 Vgl. ebd., S. 9.
138 Vgl. ebd., S. 8.
139 Ebd., S. 36 f.
140 Vgl. ebd., S. 12 f.
141 Vgl. ebd., S. 7.
142 Charles, »Histoire de la musique et postmodernité«, S. 156.
143 Wesche, »›Lebendig sind Kunstwerke als sprechende‹«, S. 126.
144 Vgl. Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, S. 38.

Mit der Definition von Kritik im Sinne Kants legt Lyotard den Grundstein für die Ausformung seiner Philosophie als explizite Kunstphilosophie, wobei er mit der Auffassung, dass Kritik als Kunst des Übergangs letztlich nur als Ästhetik denkbar sei, Adornos Konzeption einer ästhetischen Theorie sehr nahekommt. Wie bei Adorno wird Kunst, wie Rada Ivekovic hervorhob, zum privilegierten Ort politischer Aktivität, zum Zentrum des Politischen.[145] Im Besonderen die 1991 veröffentlichten Vorlesungen zu jenen Paragraphen aus Kants *Kritik der Urteilskraft*, die der Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Erhabenen gewidmet sind, lassen mehrfache Annäherungen Lyotards an Grundgedanken Adornos erkennen. Zentral ist für beide Kants Auffassung, dass das ästhetische Urteil eine Form der Selbstreflexion der Vernunft darstelle. Hauke Brunkhorst hat in Bezug auf die Denkfigur der Selbstreflexion bei Adorno von einer extrem intellektuellen Kunst gesprochen.[146] Der Vergleich von Adornos und Lyotards Kant-Rezeption macht allerdings deutlich, dass es beiden um ein ausgewogenes Verhältnis von Sinnlichkeit und Geistigkeit geht. In seiner Analyse betont Lyotard, dass das Subjekt im ästhetischen Urteil kein Objekt beurteile, um es zu erkennen, sondern sein eigenes Gefühl. Kritisch auf sich selbst gerichtet, reflektiere es die Voraussetzungen und die Vorgangsweise des Denkens.[147] Bereits in *L'Enthousiasme* unterstrich er, dass das Vermögen zu urteilen, zu unterscheiden, zuallererst aus der Fähigkeit des Subjekts bestehe, die eigenen Vermögen in ihrer Anwendung zu differenzieren. Eine indifferente Haltung sei dafür Voraussetzung.[148] Auch in *Le différend* betonte er die Notwendigkeit von Sensibilität von Seiten des Urteilenden, wie Neal Curtis darlegte: »[…] following and resisting Kantian providence, Lyotard argues in ›The sign of history‹ that the sign we must now respond to is ›the feeling produced by the fission of the great discursive nuclei‹. […] This pluralizing of the idea opens judgement to the specifity of ends, rules and idioms, and begins to approach the sensitivity that Lyotard argued is required of judgement.«[149]

Mit seiner Kant-Analyse intendiert Lyotard auch, die bereits in *La condition postmoderne* verhandelte Legitimationsfrage neu zu fassen.

[145] Vgl. Ivekovic, »Jean-François Lyotard, le penseur du postmoderne«, S. 190.
[146] Vgl. Brunkhorst, *Adorno and Critical Theory*.
[147] Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 47.
[148] Vgl. Lyotard, *L'Enthousiasme*, S. 22.
[149] Curtis, *Against Autonomy*, S. 13.

Indem es kritische Philosophie in Form von Reflexion ermögliche, Grenzen und Möglichkeiten des Denkens zu determinieren, könne sie die Frage nach der Gültigkeit von Verstandesurteilen klären.[150] Im Unterschied zu Kant vollziehe sich die Selbstreflexion des Denkens jedoch durch Ästhetik, wobei das Nichtdarstellbare im Zentrum stehe. Die Selbstreflexion sei insofern ohne Objekt, als dieses nur ihr Anlass sei.[151] Was gefühlt werde, sei der Schatten, den das Denken auf sich selbst werfe.[152] Die subjektive Urteilskraft, die sich selbst als denkende fühle, legitimiere die Synthesen, weise ihnen den Ort ihrer Gültigkeit zu.[153] Dadurch, dass bei Kant die ästhetische Reflexion als Grundlage dafür angesehen werde, den Gebrauch der Vernunft zu sichern, sei der Grundstein für die fundamentale Bedeutung der Ästhetik gelegt. Sie erscheine als dem Wissen vorgängig, da sie die Verstandesregeln legitimiere:

> Die paradoxe Umkehrung, die die reflexive Kritik vornehmen wird, ist damit angekündigt: diese Prinzipien oder Regeln, die faktisch empirisch sind, »können […] niemals zu bestimmten Gesetzen a priori dienen, wonach sich unser Geschmacksurteil richten müßte, vielmehr macht das letztere den eigentlichen Probierstein der Richtigkeit der ersteren aus«.[154]

Immer wieder betont Lyotard in diesem Zusammenhang die Bedeutung des Gefühls.[155] Das subjektive Gefühl und dessen Wahrnehmung ermögliche es, im Einklang mit sich zu denken. Indem Reflexion auch als Hören beschrieben ist,[156] nimmt Lyotard ein Motiv aus *Le différend* aus neuem Blickwinkel wieder auf. Dieses durchgängige Interesse für das Hören ergänzt seine Affinität zur Malerei und zeigt die zentrale Bedeutung der Musik in seinem Denken. Den Moment des Hörens beschreibt er als Unterbrechung, als Pause, die er auch als von Vorurteilen freien Zustand charakterisiert.[157] Allerdings ist hier die Kunst noch nicht direkt angesprochen, bedeutet doch ästhetisch in diesem Kontext in erster

---

[150] Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 47.
[151] Ebd., S. 28: »On peut dire qu'elle s'y réfléchit, à condition d'admettre une réflexion sans représentation, au sens moderne de ce dernier mot (Freud, par exemple, conçoit l'affect comme un ›représentant‹ sans représentation).«
[152] Vgl. ebd., S. 29.
[153] Vgl. ebd., S. 48.
[154] Lyotard, *Die Analytik des Erhabenen*, S. 57.
[155] Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 62.
[156] Vgl. ebd., S. 60 f.
[157] Ebd., S. 19 f.: »La pensée doit observer une pause, où elle suspend l'adhésion à ce

Linie, dass im Rekurs auf das Gefühl das Denken sich selbst wahrnehme. Der Reflexion komme eine heuristische Funktion zu. Diese bestehe darin, dass die Urteilskraft dem Widerstand der Formen der Anschauung gegen ihre begrifflich-kategoriale Identifikation nachspüre. Dieser markiere die Grenzen kategorialen Denkens.[158]

Ästhetische Urteilskraft entspricht Lyotard zufolge höchstmöglicher Autonomie des Denkens.[159] Der Unterschied zum Verstandesurteil bestehe darin, dass im Gegensatz zur Logik und deren methodischem Vorgehen das ästhetische Urteil allein auf dem subjektiven Gefühl basiere, nur nach dem Maß der gefühlten Einheit operiere und nicht nach vorbestimmten Prinzipien.[160] Neben der Kriterienlosigkeit[161] betont Lyotard die Selbstgenügsamkeit des ästhetischen Urteils, da das Subjekt nur das Gefühl wahrzunehmen brauche, das sich unvermittelt zeige.[162] Ähnlich wie Adorno zielt er hiermit darauf ab, die Allmachtsansprüche der Vernunft in ihre Schranken zu weisen. Wie er ausführt, opponiere diese Armut des ästhetischen Urteils gegen den Größenwahn der Vernunft. Wie er betont, sei die Selbstreflexion, die sich in der Ästhetik vollziehe, allerdings wie die Sophistik gerade durch ihre Schwäche stark, weil sie keine Domäne besitze, in der sie autonom gesetzgebend wäre, sondern sich in jedem Terrain anwenden lasse, Passagen ausfindig mache und daher versöhnend wirken könne.[163] Deutlich wird hier, dass es Lyotard, wenn er auch davon spricht, dass der

---

qu'elle croit savoir. Elle se met à l'écoute de ce qui va orienter son examen critique, un sentiment.«

[158] Vgl. ebd., S. 55 f.

[159] Ebd., S. 19: »Or le mode de la pensée critique ne devrait être que purement réfléchissant, par définition (elle n'a pas déjà les concepts dont elle cherche à établir l'usage), et d'autre part le jugement esthétique manifeste la réflexion dans son état le plus ›autonome‹, le plus nu, si l'on peut dire.«

[160] Ebd., S. 19: »[…] le jugement esthétique recèle, à mon sens, un secret plus important que celui de la doctrine, le secret de la ›manière‹ (plutôt que de la méthode) par laquelle la pensée critique elle-même procède, en général. La manière (modus aestheticus) ›n'a d'autre mesure que le sentiment de l'unité dans la présentation‹, la méthode (modus logicus) ›obéit à des principes déterminés‹. Il n'y a pas de méthode, mais ›seulement une manière (modus) pour les beaux arts‹.«

[161] Vgl. ebd., S. 47.

[162] Vgl. ebd., S. 61 f.

[163] Ebd., S. 14: »[…] la faculté de juger n'aura pas de ›domaine‹ où elle légiférait de façon autonome, mais son principe particulier peut s'appliquer à ›quelque territoire‹. On entend que ce principe, justement parce qu'il n'est pas légiférant, peut venir supplémenter les législations déterminantes de l'entendement dans son domaine théorique et de la raison

»Kampfplatz« offen bleiben müsse, nicht um Streit um seiner selbst willen zu tun ist, sondern letztendlich doch um eine Möglichkeit der Verständigung.

Auch für Lyotard ist die Distanz des ästhetischen Urteils vom Begriff zentral, was er anhand von Kants Vorstellung eines freien Spiels der Erkenntniskräfte erörtert, das nach Kant die Erfahrung des Schönen charakterisiert.[164] Um diese Wirkung zu erörtern, zieht Lyotard unterschiedliche Beispiele wie Barock, Manierismus und Surrealismus heran:

> Ein solches Mitgerissensein läßt nicht nur an die »Verstiegenheiten« des Barocks, des Manierismus oder des Surrealismus denken, sondern es ist eine Deregulierung, die auch in der »ruhigen« Betrachtung des Schönen potentiell immer enthalten ist. Der *Geist* (i. O. dt.), das »Lebendige« der »Belebung«, kann den »Buchstaben« immer übersteigen *(excéder)*, ihn zurückweichen und zurücktreten lassen, und das »Glück« der *Ecriture* durch eine Überfülle von »Bildern« in einen Taumel der Begeisterung *(délire)* verwandeln.[165]

Die Regellosigkeit der ästhetischen Urteilskraft rücke die Partikularität und Individualität der Wirklichkeit ins Zentrum, die mit allgemeinen Begriffen nicht zu fassen sei, wie Lyotard im Sinne Adornos betont.[166] Die kritische Urteilskraft habe darüber zu wachen, wie sich der Schritt in die Allgemeinheit vollziehe, sodass die Realität nicht vernachlässigt werde. Weiters unterstreicht Lyotard, dass sich aufgrund des Widerstandes des Sinnlichen die Verstandeskategorien im ästhetischen Urteil verändern:[167] Um für das ästhetische Urteil brauchbar zu werden, verbiegen sie sich quasi, funktionieren in Analogie zu ihrem Gebrauch durch das Verstandesvermögen. Da die Logik des ästhetischen Bereichs nicht wie rationale Logik operiere, entstünden »logische Monster« wie Zweckmäßigkeit ohne Zweck, subjektive Allgemeinheit oder exemplarische Notwendigkeit.[168] Um solche Verbiegungen zu erklären, zieht Lyotard die Kunst als Beispiel heran, deren Werke Unerwartetes enthalten.

Wie Lyotard betont, überschreitet die ästhetische Reflexion begriffliche Bestimmung exzessiv.[169] Stützt sich Lyotard dabei auch auf

---

dans son domaine pratique, et par conséquent les réconcilier. La ›faiblesse‹ de la réflexion fait ainsi sa ›force‹.«

164 Vgl. ebd., S. 97.

165 Lyotard, *Die Analytik des Erhabenen*, S. 89.

166 Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 15.

167 Vgl. ebd., S. 64.

168 Ebd., S. 67 f.

169 Vgl. ebd., S. 65.

Kants Unterscheidung zwischen Schönem und Erhabenem, verweist er jedoch auf einen Aspekt, der Kants Schlussfolgerung in Frage stellt: Ausgehend von der Abstraktheit der Idee des Absoluten, die Kant zufolge in der Begegnung mit dem Erhabenen evoziert wird,[170] erklärt Lyotard, dass sich der Widerspruch zwischen den Erkenntnisvermögen als unüberbrückbare Grenze darstelle,[171] die nicht durch die Annahme eines Übersinnlichen als gemeinsames Substrat überwunden werden könne. Für Lyotard zeigt sich die wichtige Rolle der Urteilskraft also gerade in Hinblick auf die subjektive Wahrnehmung der Begrenztheit der Vermögen des Subjekts. Folglich bestehe das Privileg der ästhetischen Erfahrung darin, die Grenzen der Erkennbarkeit der Welt ins Zentrum zu rücken. Das Absolute bezeichnet für Lyotard im Unterschied zu Kant somit die Präsenz einer Grenze, den unüberschreitbaren Horizont jedes Geltungsbereichs der subjektiven Vermögen. Da Reflexion jeweils an diese Grenze stoße, nähere sie sich dem Absoluten an.[172] Die Präsenz des Absoluten, der Grenze, werde durch ein Zeichen wahrnehmbar. Es ist diese Grenzerfahrung, die sich in der ästhetischen Erfahrung vollziehe, die Lyotard dazu führt, die Selbstreflexion des Denkens als Kern von Kritik und diese wiederum als Zentrum der Philosophie anzusehen.

Schönheit und Erhabenheit

3.5 *Natur und Geschichte im Licht kritischer Dialektik*

Basis für Adornos Überlegungen zum Schönen und zum Erhabenen in der *Ästhetischen Theorie* ist der auch in der *Negativen Dialektik* grundlegende Gedanke, dass die idealistische Trennung von Natur und Geist überwunden werden müsse. Diese Zielsetzung führte er bereits in seinem programmatischen Frankfurter Kant-Vortrag von 1932 mit dem Titel »Die Idee der Naturgeschichte« aus, wobei er in bewusster Distanzierung von der Ontologie die Notwendigkeit der Berücksichtigung der Geschichtlichkeit der Welt betonte.[173] Anstelle des »Auseinanderfallens

[170] Vgl. ebd., S. 94 f.
[171] Vgl. ebd., S. 257.
[172] Vgl. ebd., S. 257 f.
[173] Siehe dazu auch Rantis, *Geist und Natur.*

der Welt in Natur- und Geistsein oder Natur- und Geschichtesein« müsse eine Fragestellung treten, »die die konkrete Einheit von Natur und Geschichte in sich bewirkt«[174]. Ziel einer solchen Einheit, die Adorno auch »konkret« nennt, sei, der Realität gerecht zu werden.[175] Den Hintergrund seiner Thesen bildet die Auseinandersetzung mit Lukacs und Benjamin. Mit Lukacs unterscheidet er zwischen erster und zweiter Natur, die vorgeschlagene Methode knüpft jedoch an Benjamin an, auf dessen Trauerspiel-Buch sich Adorno auch ausdrücklich beruft: die entfremdete zweite Natur als Chiffre lesbar zu machen, sie gleichsam zu erwecken.

Die Opposition von Natur und Geschichte, also von erster und zweiter Natur, um deren dialektische Aufhebung es Adorno zu tun ist, ist zugleich die von archaisch Mythischem und geschichtlich Neuem. In welch hohem Maße diese Frage auch für seine Ästhetik zentral ist, zeigt sich darin, dass er sie mit einem Phänomen in Verbindung bringt, das auch eine der Grundfragen der *Ästhetischen Theorie* darstellt: die Problematik des Scheins: »Diese zweite Natur ist, indem sie sich als sinnvoll gibt, eine des Scheines, und der Schein an ihr ist geschichtlich produziert. Sie ist scheinhaft, weil die Wirklichkeit uns verloren ist, und wir sie glauben sinnvoll zu verstehen, während sie entleert ist, oder weil wir in diese fremd gewordene subjektive Intentionen als ihre Bedeutung einlegen wie in der Allegorie.«[176] Schein ist für Adorno mit fälschlich angenommener Sinnhaftigkeit verbunden, die er wiederum als Rest von Mythos interpretiert. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum der falsche Schein von Sinn einerseits zu durchbrechen, andererseits aber auch zu erretten sei, wolle man Sinn nicht generell ausschließen. Die Frage nach Sinn, Schein und Mythos verbinde Philosophie und Kunst. Wie der Schein zu erretten wäre, ist demnach eine der Grundfragen von Adornos Ästhetik.[177] Adorno stellt die Frage nach

[174] Adorno, »Die Idee der Naturgeschichte«, S. 354.

[175] Ebd.: »Aber die konkrete Einheit, eine, die nicht orientiert ist an dem Gegensatz von möglichem Sein und wirklichem Sein, sondern eine, die geschöpft wird aus den Bestimmungen des wirklichen Seins selber.«

[176] Ebd., S. 364.

[177] Siehe dazu auch Menke, »Adorno«: »Nun ist aber das Merkwürdige, daß das innergeschichtliche Wesen Schein selber mythischer Artung ist. Wie allen Mythen das Moment des Scheines inhäriert, ja wie die Dialektik des mythischen Schicksals, unter den Formen von Hybris und Verblendung, allemal von Schein inauguriert wird, so sind die geschichtlich produzierten Schein-Gehalte allemal mythischer Art, und nicht nur so, daß

einer möglichen Rettung des Scheins vor dem Hintergrund der Frage nach dem Tertium Comparationis von Geschichte und Natur, das er, von Benjamin inspiriert, in beider Vergänglichkeit ansiedelt: »Die Natur als Schöpfung ist von Benjamin selbst gedacht als gezeichnet mit dem Mal der Vergänglichkeit. Natur selbst ist vergänglich. So hat sie aber das Moment der Geschichte in sich. Wann immer Geschichtliches auftritt, weist das Geschichtliche zurück auf das Natürliche, das in ihm vergeht.«[178] Hier kristallisiert sich die Frage der Vergänglichkeit als Zentrum der Reflexion Adornos heraus. Dass die mit Kunst verbundene Hoffnung für Adorno darin liegt, dass sie kraft ihrer »Schrift« die Erfahrung der Vergänglichkeit ermögliche, hat auch Jay M. Bernstein betont.[179] Vergänglichkeit impliziert für Adorno Veränderbarkeit der Welt als Natur und Schein, Natur und Geschichte gleichen sich in ihrer innersten Beschaffenheit: »[…] wann immer ›zweite Natur‹ erscheint, jene Welt der Konvention an uns herankommt, dechiffriert sie sich dadurch, daß als ihre Bedeutung klar wird eben ihre Vergänglichkeit.«[180] Ein entscheidendes Moment kritischer Kunst bestehe somit darin, dass Kunst, in hohem Maße selbst scheinhaft, die eigene Vergänglichkeit zu reflektieren habe. Kunstkritik, wie er selbst sie an der Musik übt, habe darauf zu rekurrieren. Sich der Vergänglichkeit bewusst zu werden, bedeutet auch, für das Neue offen zu sein.

Einer der umstrittensten Punkte von Adornos Konzeption einer kritischen Kunstphilosophie ist, dass für ihn Kritik an die Dechiffrierung des Wahrheitsgehaltes der Werke gebunden ist, wie er in der *Ästhetischen Theorie* unterstreicht.[181] Für ein adäquates Verständnis dieses Postulats ist die Einsicht in die historische Grundierung der kritischen Perspektive essentiell. Wahr ist Kunst für Adorno einerseits als Reflexion des eigenen Scheines, andererseits als – scheinhaftes – Gegenbild einer Realität, die, von Zwängen regiert, nicht imstande sei, Freiheit zu verwirklichen, einer Realität also, in der das Versprechen der Emanzipation, der Aufklärung, nicht eingelöst wurde. Hier verbinden sich somit gesellschaftskritische Perspektive und die Auffassung,

---

sie auf Archaisch-Urgeschichtliches zurückgreifen und daß in der Kunst alles Scheinhafte es mit Mythen zu tun hat (man denke an Wagner), sondern daß der Charakter des Mythischen selber in diesem geschichtlichen Phänomen des Scheines wiederkehrt.«

[178] Adorno, »Die Idee der Naturgeschichte«, S. 359.

[179] Vgl. Bernstein, *Adorno*.

[180] Adorno, »Die Idee der Naturgeschichte«, S. 359.

[181] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 194.

dass es eine Wahrheit jenseits empirischer Beweisbarkeit gibt.[182] Als Schein, als vom Subjekt selbst gesetzter Sinnzusammenhang, wiederholt Kunst den Zwang zu subjektiver Herrschaft, durchbricht ihn jedoch zugleich, insofern als sie durch ihre innere Organisation zu einem Bild von Freiheit wird: »Indem Kunst den Bann der Realität wiederholt, ihn zur imago sublimiert, befreit sie zugleich tendenziell sich von ihm; Sublimierung und Freiheit sind im Einverständnis.«[183] Essentiell für den Wahrheitsgehalt ist allerdings die Negativität dieses Bildes, macht sie doch den Zwang erst erkennbar: »Der Bann, den die Kunst durch Einheit um die membra disiecta der Realität legt, ist dieser entlehnt und verwandelt sie in die negative Erscheinung der Utopie.«[184] Werden die Werke durch den Zwang der vereinheitlichenden Organisation zu einem Geistigen und dadurch ausdrucksvoll, bildet subjektive Organisation auch die Basis, den Schein zu durchbrechen: »Daß Kunstwerke vermöge ihrer Organisation mehr sind nicht nur als das Organisierte sondern auch als das Organisationsprinzip – denn als organisierte erlangen sie den Schein des nicht Gemachten –, ist ihre geistige Bestimmung.«[185] Man könne deshalb von einer Rettung des Scheins in der Kunst sprechen, weil dieser die Voraussetzung für das Erscheinen von Wahrheit darstelle.[186] Kritik ist den Werken Adorno zufolge einerseits immanent: als kompositorische, die die Organisationsstruktur prägt. Andererseits habe die Kunstphilosophie die Aufgabe, den kritischen Gehalt der Werke in Worte zu fassen und sich somit an der geschicht-

[182] Freiheit ist ein wichtiger Punkt auch in Adornos Kritik der Methodik der Philosophie als strenge Wissenschaft im Husserl'schen Sinne. Vgl. Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, S. 36 f.

[183] Ebd., S. 196.

[184] Ebd.

[185] Ebd.

[186] Albrecht Wellmer hat den von Adorno formulierten Wahrheitsanspruch der Kunst einer kritischen Revision unterzogen. Hauke Brunkhorst dagegen konstatiert, dass »ohne das Moment dieses wahrheitsutopischen Purismus« die Ästhetik »der postmodernen Feier des rein ästhetischen Effekts« verfiele und »die Evokation des Nichtidentischen, des Unabschliessbaren und des Unfasslichen zur unbegründeten ›ästhetischen Affirmation‹ (Lyotard) des je gegenwärtigen Zustands der westlichen Welt« verkäme. Der hier angesprochene Gegensatz zu Lyotard relativiert sich, bedenkt man, dass Kunstwerke bei Adorno – ähnlich wie bei Lyotard – eine Wahrheit bezeugen, die nur als Schein, als Fiktion, zum Ausdruck gebracht werden kann, die jedoch aus einem kritischen Blick auf die Gesellschaftsordnung und die in ihr waltende Unfreiheit entsteht. Siehe dazu u. a. Wellmer, »Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muss«, sowie Brunkhorst, *Theodor W. Adorno*, S. 145.

lichen Entfaltung deren Wahrheitsgehalts zu beteiligen.[187] Damit steht Kritik indirekt im Dienste der Wahrheit, die positiv, als praktische Haltung, in der Geschichte zu entfalten sei. Wahrheit als Möglichkeit von Freiheit anhand ihres negativen Bildes, ihres Nichtvorhandenseins in der Realität, das die Kunst reflektiert, zu bezeugen, ist Adorno zufolge Aufgabe von Kunst und Philosophie.[188] Beide stehen damit im Dienst einer besseren Zukunft und treten gegen nihilistische Resignation ein.[189]

Anhand von Adornos Überlegungen zur Musik wird verständlich, wie man sich den Gedanken vorzustellen habe, dass Geschichtlichkeit den Werken einerseits konkret eingeschrieben, andererseits aber auch von philosophischer Kritik abhängig sei. Das Nichtidentische, das sich in der Musik manifestiere, sei nicht im Sinne einer Invariante der Geschichte enthoben, wie er in »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik« am Beispiel von Beethovens Sonate »Les Adieux« betont: »Einzig kraft ihrer historischen Züge gewinnt Musik ihr Verhältnis zum Unerreichbaren. Ohne historische Vermittlungen, als bloßes Prinzip oder Urphänomen verstanden, wäre sie ganz arm, abstrakt und im wirklichsten Verstande wesenlos.«[190] Das Historische, geprägt durch seine Vergänglichkeit, wird Adorno zufolge errettet, indem es als Vergängliches in einer Weise festgehalten wird, die den Gedanken der Unvergänglichkeit evoziert:

> Wenn kurz vorm Schluß des ersten Satzes der Sonate ›Les Adieux‹ von Beethoven, mit einer flüchtig entgleitenden Assoziation, als ›Sinn‹, über drei Takte das Getrappel von Pferden vernehmbar wird, so sagt die über alle Worte erhabene Stelle, daß dies Vergänglichste, der ungreifbare Laut des Verschwindens, mehr von der Hoffnung der Wiederkunft in sich beschließt, als je der Reflexion auf das Urwesen des gestaltsuchenden Klanges offenbar würde.[191]

Die Hoffnung, die die Musik in Form von Sehnsucht nach Dauer zu evozieren vermag, ist Adorno zufolge an den mikrologischen Blick gebunden, an die materielle Präsenz des kleinsten Details. »Nur eine Phi-

---

[187] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 194.
[188] Vgl. ebd., S. 197.
[189] Adornos Neuentwurf der Philosophie mit Hilfe der Kunst wendet letztlich sich gegen die seiner Auffassung nach totalitäre »prima philosophia«, deren Herrschaftsanspruch er bereits in *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie* krisiert.
[190] Adorno, »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik«, S. 156.
[191] Ebd.

losophie, der es wahrhaft gelänge, aus der Konstruktion des Ganzen solcher mikrologischen Figuren bis ins Innerste sich zu versichern, gewänne Fühlung mit dem Rätselcharakter, ohne doch sich schmeicheln zu dürfen, ihn aufzulösen.«[192]

Betont Adorno einerseits die Verankerung des utopischen Gehalts der Kunst in der Geschichte, zeigen seine Überlegungen zu Beethoven andererseits auch seine Überzeugung, dass eine wichtige Dimension des Gehalts der Musik sich erst in der Gegenwart erschließe. Damit widersetzt er sich rein historischen Perspektiven ebenso wie Auffassungen, die von zeitloser Allgemeingültigkeit der Kunst, einer ungebrochenen Klassizität, ausgehen:

> Da die Wahrheit der musikalischen Werke selber in der Zeit sich entfaltet, so ist es keine metaphorische Übertreibung, auch nicht der Wald- und Wiesenverweis auf die sogenannte lebendige Ich-Du-Beziehung zwischen Subjekt und Gegenstand, wenn man ausspricht, daß Beethoven etwa weit eher von dem aus sich erschließt, was, als Konstruktion einer antagonistischen Totalität und schließlich als deren Suspendierung, an ihm heute hervortritt, als wenn man sich auf die historischen Voraussetzungen und unmittelbaren Intentionen beschränkte, von denen dies Werk einmal ausging.[193]

Voraussetzung eines solchen anti-musealen Kunstverständnisses ist für Adorno die Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst, deren Verfahren erst das Alte in neuem Licht erscheinen lassen. Neben Beethoven spricht er auch Bach an, dessen Konstruktionsgesetze erst heute in vollem Umfang verstanden werden könnten, weil man durch die Entwicklungen der neuen Musik unkonventionelle Blickwinkel einzunehmen gelernt habe.[194] Indem Adorno auf der aus der Gegenwartskunst gewonnenen Perspektive als Basis der Kunstkritik besteht, öffnet sich die historische, die er als Verfechter der musikalischen Moderne zweifellos einnimmt, zumindest ein Stück weit in Richtung eines von Diskontinuitäten geprägten Geschichtsverständnisses. Dieses erlaubt, Avantgarde aus einem quasi überzeitlichen Blickwinkel heraus zu definieren,

---

[192] Ebd.

[193] Ebd., S. 163 f.

[194] Ebd.: »Was aber an ihm, und ebenso an Bach, heute sichtbar wird, das ist […] bis ins Einzelne determiniert von dem Stand, den die kompositorischen Verfahrensweisen heute erreicht haben – Verfahrensweisen, die drastisch jene Konstruktionsgesetze ausformen, welche das Beethovensche oder Bachische Werk das neunzehnte Jahrhundert hindurch in sich verkapselt hatten. Einzig von der fortgeschrittensten Produktion her fällt Licht auf die ganze Gattung«.

wie es für Lyotards Auffassung von Postmoderne charakteristisch ist. Auch die Betonung des anti-musealen Kunstverständnisses kommt Lyotard nahe.

3.6 Geschichte und Freiheit im Licht postmoderner Kritik

Politisches Denken, das um das Nichtdarstellbare zentriert ist, basiert für Lyotard wie für Adorno auf einer Auseinandersetzung mit Geschichte. Sei kognitives Denken für Überlegungen, ein mögliches Ziel der Geschichte, einen überindividuellen Sinn, auszumachen, wenig hilfreich, blieben andere Denkmodelle zu untersuchen, deren Regeln sich vom logischen Denken unterschieden.[195] Lyotards Interesse für Kant resultiert zu einem guten Teil daraus, dass er mit diesem das Problem teilt, wie der Erfahrung der Absurdität des menschlichen Daseins zu begegnen wäre. Bereits Kants Ziel war es, dem chaotischen Gang der Geschichte einen möglichen Sinn einzuschreiben. Diese Sinnfrage steht auch bei Lyotard im Zentrum.[196] Um sie positiv zu beantworten, müsse auf das Gefühl und nicht auf kognitives Wissen rekurriert werden, zeige jenes doch, welche Erkenntnisvermögen für die Beantwortung welcher Fragen legitimerweise herangezogen werden können. Dieser Rekurs auf das Gefühl hat zu Missverständnissen geführt, die Lyotard in scharfen Gegensatz zu Adorno brachten. So schrieb etwa Brunkhorst: »Adornos ästhetische Subjektivität […] ist Erweiterung unserer rationalen Identität. Nichts läge ihr ferner als Lyotards reine ästhetische Freiheit vom Verstand im sumpfigen Gelände einer antirationalen ›idealen Gefühlsgemeinschaft‹.«[197] Entgegen dieser Auffassung ist an Lyotards Kant-Analyse zu erkennen, dass auch bei ihm die Problematik der Freiheit im Mittelpunkt steht, wobei Kants Forderung, Willensfreiheit des Individuums anzunehmen, in Widerspruch zu den geschichtlichen Fakten tritt, die die Unfreiheit und Machtlosigkeit des einzelnen erkennen lassen. Dieser faktischen Differenz ist Lyotards Auffassung

[195] Vgl. Lyotard, *L'Enthousiasme*, S. 44.
[196] Vgl. ebd., S. 44 f. Simon Malpas hat die Bedeutung von Kants Geschichtsauffassung für Lyotard hervorgehoben: »In Kant's philosophy Lyotard finds an account of history that continues to conceive of it as a whole rather than just a random series of unrelated events and yet refuses to produce the coercive account of historical progress that are the stuff of the grand narratives.« Vgl. Malpas, *Jean-François Lyotard*, S. 80 f.
[197] Brunkhorst, *Theodor W. Adorno*, S. 145.

nach durch eine Differenzierung zwischen den unterschiedlichen Wissensbereichen Rechnung zu tragen. Lyotards Betonung des Gegensatzes von Kunst, Philosophie und Politik einerseits und kognitivem Denken andererseits zielt darauf ab, das rational dominierte Denken der Aufklärung zu korrigieren. Dabei steht nichts weniger als die Legitimität der Vorstellung von Freiheit und Emanzipation auf dem Spiel. Durch den besonderen Stellenwert, den er der Ästhetik in seinem Denken gibt, nimmt Lyotard in mit Adorno vergleichbarer Weise eine gewichtige Korrektur von Kants Aufklärungsverständnis vor: Die Ästhetik nimmt quasi einen Endpunkt ein, wo Kant eine Passage konzipiert hatte. Lyotard denkt »Passage« weniger als Übergang denn als Zwischenzustand, wie Robert Harvey dargelegt hat. Es gelte, wie die Katzen, auf der Schwelle zu bleiben.[198]

Wendet sich Lyotard mit der Intention der Überwindung einer pessimistischen Geschichtssicht auch auf den ersten Blick gegen die Perspektive der *Dialektik der Aufklärung*, versucht er dennoch, wie Adorno, dem Nihilismus Paroli zu bieten. Beide wenden sich vor diesem Hintergrund dem Verhältnis von Natur und Geschichte zu. Wie Lyotard in *L'Enthousiasme* erklärt, betreffe einer der Irrtümer, die es fortan zu vermeiden gelte, die Verwechslung des Verständnisses von Natur als System mit dem von Geschichte als Naturgeschichte. Könne Erstere systematisch beschrieben werden, sei Letztere dagegen als Folge von Fragmenten vorzustellen, nicht als teleologisch gesteuert.[199] Lyotard betont in *L'Enthousiasme* wie auch in seinen Kant-Vorlesungen, dass Naturgesetze und Freiheit streng heterogenen Bereichen zugehörig seien. Eine besondere Rolle spielt für ihn dabei die an Kant anknüpfende Frage der freien Kausalität, die auch Adorno in der *Negativen Dialektik* ausführlich erörterte: ob die Menschen aus freiem Willen im Sinne Kants, ausschließlich den eigenen, selbst bestimmten Gesetzen folgend, in den Gang der Geschichte eingreifen könnten? Ob es eine solche Freiheit real in der Geschichte gebe, sei empirisch nicht beweisbar, jedoch an Indizien, an sogenannten Geschichtszeichen, zu erkennen.[200] Voraussetzung dafür, dass ein Faktum zu einem solchen Geschichtszeichen werden könne, sei, dass die das Ereignis unbeteiligt Beobachtenden die

198 Siehe dazu Harvey, »Passages«.
199 Vgl. Lyotard, *L'Enthousiasme*, S. 43.
200 Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 168 f.

Präsenz der Freiheit wahrnehmen, Lyotard sagt »hören«, könnten.[201] Da die Faktengeschichte niemals Zeichen in solchem Sinne enthalten könne, könne aus ihr auch nie auf eine geschichtliche Entwicklung hin zu größerer Freiheit geschlossen werden, folgert Lyotard.[202] Worauf es ihm ankommt liegt außerhalb der Faktengeschichte: die Idee der Freiheit, des Fortschritts im Sinne von Emanzipation, das Nichtdarstellbare par excellence.

Wie Simon Malpas hervorgehoben hat, ist Kant für Lyotard deshalb so wichtig, weil seine Auffassung von Geschichtszeichen mit einer Reaktion der sie Wahrnehmenden rechnet, ohne diese Reaktion jedoch im Vorhinein festzulegen. So bleibe eine Perspektive auf das Ganze bestehen, diese sei jedoch abhängig von individuellen Ereignissen und deren immer neu zu gewinnender Beurteilung, nicht von einer ein für alle Mal feststehenden totalitären Sichtweise.[203] Adornos Versuch nahe, den Gang der Aufklärung mittels Selbstreflexion zu korrigieren, ist es nicht Lyotards Ziel, Totalität zu erreichen, sondern Heterogenität zu ermöglichen: Die Koexistenz unterschiedlicher Standpunkte avanciert zum obersten Prinzip.[204] Kritik ziele auf Vielfalt, auf unendliche Auseinandersetzung, und betrachte keine Position als letztgültig.[205] In diesem Sinne besteht Lyotard darauf, dass der Kampfplatz offen bleibe.[206] Von kritischer Philosophie fordert er Bescheidenheit, sei es doch lediglich ihre Aufgabe, jedem Standpunkt den ihm gebührenden Platz zuzuweisen. Wird von Synthese Abstand genommen, bedeute das allerdings nicht Chaos oder Laissez-faire. Achtsam auf das Partikulare, das vom kognitiven Denken beiseite gelassen werde, setze der kritische Philosoph in bewusster Freiheit eine Ordnung, indem er sich eines gedanklichen Leitfadens bediene.[207] Die Kategorie des Erhabenen sei wichtig, weil sie über das faktisch Gegebene hinausweise. Deshalb sei das Erhabene das philosophische Gefühl schlechthin, wie Lyotard in den Kant-Vorlesungen erläutert:

[201] Ebd.
[202] Vgl. Lyotard, *L'Enthousiasme*, S. 68.
[203] Zur Theorie der Geschichtszeichen bei Kant und Lyotard siehe auch Malpas, *Jean-François Lyotard*, S. 83.
[204] Vgl. Lyotard, *L'Enthousiasme* S. 35 f.
[205] Vgl. ebd., S. 23 f.
[206] Vgl. ebd.
[207] Vgl. ebd., S. 36.

> […] das erhabene Gefühl […] [ist] der subjektive Zustand, den das kritische Denken selbst empfinden muß, wenn es sich bis zu seinen Grenzen (als über sie hinaus) mitreißen läßt und gegen dieses Mitgerissensein Widerstand leistet, oder den es umgekehrt bei seinem leidenschaftlichen Bestimmen und seinem Widerstand gegen diese Leidenschaft empfinden muß. Man könnte glauben, daß es sich um eine philosophische Neurose handelt. Es handelt sich jedoch eher um eine Treue gegenüber dem philosophischen Gefühl par excellence, der schweren Melancholie, wie Kant in den *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* vorgeschlagen hat. Das Absolute ist niemals da, niemals in einer Darstellung gegeben, aber es ist immer »präsent«, als Aufruf, über das »da« hinauszudenken. Unfaßlich, aber unvergeßlich. Niemals ganz gegeben *(restitué)*, niemals aufgegeben.[208]

3.7 Das Schöne und das Erhabene in kritischer Ästhetik

Seit Ende der 1980er Jahre bildet die Thematik des Erhabenen den zentralen Fokus einer Auseinandersetzung mit Adornos und Lyotards Kunstphilosophie. Besonders Wolfgang Welsch hat betont, dass sich Adornos Ästhetik vom Schönen zum Erhabenen wende und damit die Kunst inkommensurabel werde, sodass sie wieder an Autonomie gewinne.[209] Ist Welsch von der Nähe Lyotards zu Adornos Auffassung des Erhabenen überzeugt, hat dagegen Ludger Schwarte konstatiert, dass sich Lyotard zufolge Adornos Ästhetik nicht auf das Erhabene und nicht auf das Schöne, aber auf das Anästhetische richte.[210] Adornos Auseinandersetzung mit Schönheit und Erhabenheit ist jedoch nicht nur für die philosophische Debatte um Moderne und Postmoderne relevant. Wenn auch von der Musikwissenschaft vergleichsweise wenig kommentiert,[211] bietet Adornos Auseinandersetzung mit Kant, die zu einem wesentlichen Teil aus seinen kritischen Überlegungen zum Schönen und Erhabenen besteht, einen Schlüssel für das Verständnis seiner Überlegungen zur Ästhetik der neuen Musik. Entscheidend sind jene Passagen der *Ästhetischen Theorie*, wo er das Erhabene dem Schönen gegenüberstellt. Hierbei führt er Überlegungen aus der *Philosophie der neuen Musik* wie auch der *Negativen Dialektik* in Form einer allgemei-

---

[208] Lyotard, *Die Analytik des Erhabenen*, S. 170.

[209] Vgl. Welsch, »Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen«.

[210] Vgl. Schwarte, *Die Regeln der Intuition*, S. 83.

[211] Einen guten Überblick über die fokussierten Themen geben beispielsweise die Aufsätze in Klein, Mahnkopf (Hg.), *Mit den Ohren denken*.

nen Ästhetik weiter. Gleichzeitig plädiert Adorno für die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit dem Naturschönen. Letzteres kann insofern als Basis seiner Ästhetik gelten, als die Begegnung mit der Natur für Adorno ein falsches Verständnis von der Autonomie des Subjekts korrigiert: »Das Naturschöne verschwand aus der Ästhetik durch die sich ausbreitende Herrschaft des von Kant inaugurierten, konsequent erst von Schiller und Hegel in die Ästhetik transplantierten Begriffs von Freiheit und Menschenwürde, demzufolge nichts in der Welt zu achten sei, als was das autonome Subjekt sich selbst verdankt.«[212] Seine Hinwendung zum Naturschönen ist als Kritik an der Dominanz des Geistes über die Natur zu sehen, als Kritik an einer Kunst, die sich zu sehr von der Natur abwendet: »Die Wahrheit solcher Freiheit für es ist aber zugleich Unwahrheit: Unfreiheit fürs Andere. Darum fehlt der Wendung gegen das Naturschöne, trotz des unermeßlichen Fortschritts in der Auffassung von Kunst als eines Geistigen, den sie ermöglichte, das zerstörerische Moment so wenig, wie dem Begriff der Würde gegen Natur schlechthin.«[213] Adorno beschreibt die Erfahrung der Schönheit der Natur in einer Weise als befreiend, die seine Auffassung von der Erfahrung des Kunstschönen erkennen lässt. Zentral ist der Konflikt zwischen Sprachlosigkeit und Wunsch nach Expression. Indem er die Spannung zwischen Stille und Mitteilungsbedürfnis unterstreicht, wird die Erfahrung des Naturschönen zum Modell für Kunsterfahrung schlechthin: »Erscheinende Natur will Schweigen, während es jenen, der ihrer Erfahrung fähig ist, zum Wort drängt, das von der monadologischen Gefangenschaft für Augenblicke befreit.«[214] Hat sich auch schon lange die Kunst als Ort der Erfahrung des Schönen profiliert, ist das Naturschöne Adorno zufolge deshalb unersetzbar, weil Natur innerhalb der Zivilisation als kritisches Gegenbild fungiert, das auf Transzendenz verweist: »Das Bild von Natur überlebt, weil seine vollkommene Negation im Artefakt, welche dies Bild errettet, notwendig gegen das sich verblendet, was jenseits der bürgerlichen Gesellschaft, ihrer Arbeit und ihrer Waren wäre. Das Naturschöne bleibt Allegorie dieses Jenseitigen trotz seiner Vermittlung durch die gesellschaftliche Immanenz.«[215]

---

[212] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 98.
[213] Ebd.
[214] Ebd., S. 108.
[215] Ebd., S. 122.

Wie in den Frühschriften kommt Adorno auch in der *Ästhetischen Theorie* auf die Problematik des Scheins zu sprechen. Im Gegensatz zur Natur durchdringe die Kunst den Schein des Schönen kritisch und beraube ihn so seiner Macht: »Natur hat ihre Schönheit daran, daß sie mehr zu sagen scheint, als sie ist. Dies Mehr seiner Kontingenz zu entreißen, seines Scheins mächtig zu werden, als Schein ihn selbst zu bestimmen, als unwirklich auch zu negieren, ist die Idee von Kunst.«[216] Des Scheins mächtig zu werden, ihn zu durchschauen und zu überschreiten, ist die Zielsetzung, die Adorno mit seiner Konzeption einer Selbstreflexion der Vernunft anstrebt. Auch die Kunst der Moderne solle in diesem Sinne aufklärend wirken, Negation des Scheins sein. Dadurch sei sie ein Gegenpol zur kulturindustriellen Produktion, die »Anteil am Schein, der gesellschaftlichen Ideologie, die nicht mehr durchschaut« wird, habe.[217]

Der Kritik des Scheins diene die Entwicklung einer Sprache, die in der expressiven Kraft des Namens ihr Vorbild und letztlich in der Stummheit der Natur ihren Ausgangspunkt habe. Es ist die Natur, die Adornos von Benjamin inspirierten Ausführungen nach durch die Kunst von ihrer Stummheit erlöst werden solle: »Kunst möchte mit menschlichen Mitteln das Sprechen des nicht Menschlichen realisieren.«[218] Die künstlerische Sprache versuche sich der Natur in neuer Form wieder anzunähern, wie Adorno an Weberns Musik erläutert: »Der reine Ausdruck der Kunstwerke befreit vom dinghaft Störenden, auch dem sogenannten Naturstoff, konvergiert mit Natur, so wie in den authentischsten Gebilden Anton Weberns der reine Ton, auf den sie sich kraft subjektiver Sensibilität reduzieren, umschlägt in den Naturlaut.«[219] Wie Adorno betont, sei die Natur, die erklinge, allerdings Ausdruck einer »beredten Natur«[220], der auch eine utopische Dimension innewohne und die daher nicht als simple Nachbildung von Naturlauten zu verstehen sei. In diesem Sinne unterstreicht er auch, »daß Natur, wie sie in ihrem Schönen zart, sterblich sich regt, noch gar nicht ist. Die Scham vorm Naturschönen rührt daher, daß man das noch nicht Seiende verletze, indem man es im Seienden ergreift.«[221]

---

[216] Ebd.

[217] Min, *Zur Kritik des Scheins bei Theodor W. Adorno*, S. 67.

[218] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 121.

[219] Ebd.

[220] Ebd.

[221] Ebd., S. 115.

Im Unterschied zur Vorstellung einer einfachen Rückkehr zur Natur beinhaltet Adornos Konzeption den Gedanken einer Verwandlung, die darin bestehe, auch der Natur Freiheit in vollem Umfang des Wortsinns zu schenken. Da dieses utopische Ziel vom Menschen nicht ins Werk gesetzt werden könne, gehe die Kunst über subjektive Intention hinaus und werde transzendent: »Kunst versucht, einen Ausdruck nachzuahmen, der nicht eingelegte menschliche Intention wäre. Diese ist lediglich ihr Vehikel. Je vollkommener das Kunstwerk, desto mehr fallen die Intentionen von ihr ab.«[222] An Benjamins Sprachkonzeption anknüpfend, legt Adorno dar, dass künstlerische Artikulation, die subjektive Durchbildung des Materials, auf die Verwirklichung eines solch sprachlosen Ausdrucks abziele, der vom Schein ergriffen, zugleich transzendent und rätselhaft sei: »Die subjektive Durchbildung der Kunst als einer nichtbegrifflichen Sprache ist im Stande von Rationalität die einzige Figur, in der etwas wie Sprache der Schöpfung widerscheint, mit der Paradoxie der Verstelltheit des Widerscheinenden.«[223] Das von Adorno anvisierte Ziel der Kunst konvergiert mit der Idee einer Beseelung der Natur und ist daher letztlich unerreichbar, da es eine Dimension einschließt, über die der Mensch – wie über die Natur – keine Macht hat, die seinem Willen nicht unterliegt: »Ist die Sprache der Natur stumm, so trachtet Kunst, das Stumme zum Sprechen zu bringen, dem Mißlingen exponiert durch den unaufhebbaren Widerspruch zwischen dieser Idee, die verzweifelte Anstrengung gebietet, und der, welcher die Anstrengung gilt, der eines schlechthin Unwillentlichen.«[224] Ist der Mensch als Künstler somit Adornos Auffassung nach einerseits der Vollender der Natur, konfrontiert ihn diese andererseits mit seinen Grenzen. An diese durch ihre Rätselhaftigkeit zu erinnern, ist letztlich die Aufgabe von Kunst für Adorno. Das Naturschöne stellt dabei auch insofern ein Modell für die Kunst dar, als an ihm eine Haltung deutlich wird, die weder Beherrschung noch Unterwerfung wäre: »Das Schöne an der Natur ist gegen herrschendes Prinzip wie gegen diffuses Auseinander ein Anderes; ihm gliche das Versöhnte.«[225]

Adornos Überlegungen zur Kategorie der Schönheit in der Kunst gehen von der Gegenüberstellung von Natur und Kunst aus. Ein ent-

[222] Ebd., S. 121.
[223] Ebd.
[224] Ebd.
[225] Ebd., S. 115.

scheidender Zug des Kunstschönen ist seiner Auffassung nach die Distanz zur Angst einflößenden chaotischen Natur, die sich durch die Bearbeitung des Materials durch den Künstler ergibt: »Das Bild des Schönen als des Einen und Unterschiedenen entsteht mit der Emanzipation von der Angst vorm überwältigend Ganzen und Ungeschiedenen der Natur.«[226] Der mit der Kunst verbundenen Distanz, die aus ihrer subjektiven Form resultiere, eigne eine gegenüber der Natur kritische Dimension, die allerdings die archaische Angst nach wie vor in modifizierter Weise reflektiere: »Den Schauer […] rettet das Schöne in sich hinüber vermöge seiner Abdichtung gegen das unmittelbar Seiende, durch Stiftung eines Bereichs des Unanrührbaren; schön werden Gebilde kraft ihrer Bewegung gegen das bloße Dasein.«[227] Allerdings verleihe gerade die unabdingbare Formalisierung der Schönheit auch zwanghaften Charakter, der als das Furchtbare erfahren werde. »Das Furchtbare blickt aus Schönheit selbst als der Zwang, der von der Form ausstrahlt […].«[228] Der Zwang entstehe durch eine Übermacht subjektiver Formung: »Der ästhetisch formende Geist ließ von dem, woran er sich betätigte, nur passieren, was ihm gleicht, was er begriff oder was er sich gleichzumachen hoffte. Dieser Prozeß war einer von Formalisierung […].«[229] Dieser Tendenz zur zwanghaften Formalisierung, die die Schönheit Adorno zufolge charakterisiert, müsse ein Gegengewicht entgegengesetzt werden, wolle die Kunst ihr Ziel, Freiheit ins Werk zu setzen, nicht verfehlen:

> Die Reduktion, welche Schönheit dem Schrecklichen widerfahren läßt, aus dem sie und über das sie sich erhebt, und das sie gleichwie aus einem Tempelbezirk draußen hält, hat im Angesicht des Schrecklichen etwas Ohnmächtiges. Es verschanzt sich draußen wie der Feind vor den Wällen der belagerten Stadt und hungert sie aus. Dem muß Schönheit, will sie nicht ihr Telos verfehlen, entgegenarbeiten, auch wider die eigene Richtungstendenz.[230]

Was Adorno hier andeutet, entspricht dem Ideal einer musique informelle: Die Kunst müsse ihrer eigenen Tendenz zur Formalisierung entgegenwirken. In dieser sieht er auch die Affinität der Kunst zum Tod begründet. Die Gegenbestrebung zur Formalisierung, die Schönheit be-

[226] Ebd., S. 82 f.
[227] Ebd.
[228] Ebd., S. 83 f.
[229] Ebd., S. 82 f.
[230] Ebd.

nötige, sei der Ausdruck. Dieser stelle sich im Kunstwerk gleichsam von selbst ein.[231] Adornos Interpretation zufolge ist Schönheit deshalb ausdrucksvoll, weil sie Herrschaft mit der Sehnsucht nach deren Überwindung vereine. Daher sei ihr Ausdruck Ausdruck des Leidens, letztlich des Leidens am Tode: »Die Affinität aller Schönheit zu ihm hat ihren Ort in der Idee der reinen Form, die Kunst der Mannigfaltigkeit des Lebendigen auferlegt, das in ihr erlischt.«[232] Reine Schönheit, formale Vollendung, die allerdings niemals in reiner Form zu finden sei, komme dem Tod gleich: »In der ungetrübten Schönheit wäre ihr Widerstrebendes ganz zur Ruhe gekommen, und solche ästhetische Versöhnung ist tödlich fürs Außerästhetische. Das ist die Trauer von Kunst. Versöhnung vollbringt sie unwirklich, um den Preis der wirklichen.«[233] Die Affinität zum Tod ist der Schönheit Adorno zufolge strukturell eingesenkt: »Nicht allein spricht das Schöne, wie die Wagnersche Walküre zu Siegmund als Sendbote des Todes spricht, sondern ähnelt ihm in sich, als Prozess. Der Weg zur Integration des Kunstwerks, eins mit dessen Autonomie, ist der Tod der Momente im Ganzen.«[234]

Steht Adorno Schönheit als formaler Vollendung einerseits kritisch gegenüber, resultiert andererseits, wie er darlegt, gerade aus der vollendeten formalen Durchbildung dialektisch das Bild des Zerfalls, in dem die schöne Kunst ein Ebenbild der Natur werde: »Im Drang alles Einzelnen der Kunstwerke zu seiner Integration meldet insgeheim sich der desintegrative der Natur an. Je integrierter die Kunstwerke, desto mehr zerfällt in ihnen, woraus sie sind. Insofern ist ihr Gelingen selber Zerfall, und er leiht ihnen das Abgründige.«[235] Diese Überlegungen, die mit dem Gedanken korrespondieren, dass Vergänglichkeit das Tertium Comparationis von Natur und Geschichte sei, erinnern an Adornos Ausführungen zur Musik Alban Bergs, die, wie Anne Boissière dargelegt hat,[236] wie auch die Mahlers als Modell seiner musique informelle gelten kann. Bergs Musik weist Adornos Auffassung nach in hohem

---

[231] Ebd., S. 84: »Was den Ausdruck unterjochte, der formale Charakter der Schönheit, mit aller Ambivalenz des Triumphs, verwandelt sich zum Ausdruck, in dem das Bedrohliche der Naturbeherrschung sich vermählt mit der Sehnsucht nach dem Bezwungenen, die an jener Herrschaft entflammt.«

[232] Ebd.

[233] Ebd.

[234] Ebd.

[235] Ebd.

[236] Vgl. Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*.

Maße eine Affinität zum Tode auf, indem sie selbst ein Bild der Vergänglichkeit zeichnet.[237] Für Adorno ist ihr spezifischer Ton der der »Selbstvernichtung«, um eine Formulierung Boissières aufzugreifen. Allerdings ist diese Naturhaftigkeit der Kunst nun auch der Angelpunkt, an dem das mit der Kunst verbundene Glücksversprechen haftet, entbindet sie doch »die immanente Gegenkraft der Kunst, die zentrifugale.«[238]

Ist Schönheit bei Adorno Bild des Untergangs und dessen Überwindung zugleich und damit dialektische Figur der Utopie, ist das Erhabene für ihn an die kritische Sicht der »verwalteten Welt« gebunden. Für den Vergleich mit Lyotard ist dies insofern von Interesse, als hier eine explizit politische Dimension in die Kunst eindringt, auf die die Kategorie der Schönheit nur latent verweist. Wie für Lyotard ist dabei auch für Adorno die Idee des Undarstellbaren essentiell. Der Versuch, dieses darzustellen, komme einer Durchbrechung von verdinglichter Sprache gleich: »In der verwalteten Welt ist die adäquate Gestalt, in der Kunstwerke aufgenommen werden, die der Kommunikation des Unkommunizierbaren, die Durchbrechung des verdinglichten Bewußtseins.«[239] Ist die Erfahrung der Schönheit eine der Einheit im Zerfall, so ist die des Erhabenen ähnlich wie bei Lyotard eine von Gespaltenheit: der Unmöglichkeit der angestrebten Einheit von Geist und Material:

> Werke, in denen die ästhetische Gestalt, unterm Druck des Wahrheitsgehalts, sich transzendiert, besetzen die Stelle, welche einst der Begriff des Erhabenen meinte. In ihnen entfernen Geist und Material sich voneinander im Bemühen, Eines zu werden. Ihr Geist erfährt sich als sinnlich nicht Darstellbares, ihr Material, das, woran sie außerhalb ihres Confiniums gebunden sind, als unversöhnbar mit ihrer Einheit des Werkes.[240]

Das Erhabene stellt insofern einen Widerpart des Schönen dar, als es der Affinität der Kunst zum Tod Widerstand leistet, in die sich das Schöne trauernd ergibt. Damit ist das Erhabene für Adorno eine spezifisch aktuelle Kategorie.[241] Denn die Unmöglichkeit, Einheit und Harmonie zu

---

[237] Zur Todesnähe der Musik Bergs siehe auch Olive, *Alban Berg*.

[238] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 84.

[239] Ebd., S. 292. In diesem Sinne betont Colin Hearfield, dass in Adornos Auffassung des Erhabenen der »Ethik der intersubjektiven Kommunikation« Priorität vor der Vermittlung der Idee der universalen Freiheit zukommt. Vgl. Hearfield, *Adorno and the Modern Ethos of Freedom*, S. 166.

[240] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 292.

[241] Vgl. Welsch, »Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen«.

verwirklichen, ist ein zentrales Merkmal der modernen Kunst. Das Erhabene lässt diese an ihre Grenze stoßen: »Kants Lehre vom Gefühl des Erhabenen beschreibt erst recht eine Kunst, die in sich erzittert, indem sie sich um des scheinlosen Wahrheitsgehalts willen suspendiert, ohne doch, als Kunst, ihren Scheincharakter abzustreifen.«[242] Wie die Schönheit interessiert Adorno im Gegensatz zu Kant das Erhabene nur bezüglich der Kunst, wo es als Kritik am Geschmack, an den Dogmen reiner Formalästhetik fungiert. Wie Lyotard zieht Adorno das Erhabene dazu heran, die Entwicklung der Kunstgeschichte hin zur Moderne zu beschreiben: »Mit der Kritik an der absolutistischen, Natur als ungestüm, ungehobelt, plebejisch tabuierenden Formenwelt drang in der europäischen Gesamtbewegung gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts in die Kunstübung ein, was Kant als erhaben der Natur reserviert hatte und was in ansteigenden Konflikt mit dem Geschmack geriet.«[243]

Strukturell entspricht das Erhabene in der Kunst dem Widerspruchsvollen.[244] »Die Aszendenz des Erhabenen ist eins mit der Nötigung der Kunst, die tragenden Widersprüche nicht zu überspielen, sondern sie in sich auszukämpfen; Versöhnung ist ihnen nicht das Resultat des Konflikts; einzig noch, daß er Sprache findet.«[245] Dadurch, dass Adorno Versöhnung vom Resultat ins Aussprechen des Konflikts verlegt, kommt er Lyotards Konzeption des Widerstreits nahe, der Unterschied zwischen beiden erscheint eher als Akzentverschiebung. Seine Überzeugung, dass sich real bestehende Negativität nicht in Positivität aufheben lasse, korrigiert Kants Auffassung des Erhabenen notwendig und zieht damit auch einen ästhetischen Paradigmenwechsel nach sich: »Kunst, die auf einen Wahrheitsgehalt drängt, in den das Ungeschlichtete der Widersprüche fällt, ist nicht jener Positivität der Negation mächtig, welche den traditionellen Begriff des Erhabenen als eines gegenwärtig Unendlichen beseelte.«[246] Adornos Modifikation der Katego-

---

[242] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 294.
[243] Ebd.
[244] Wolfgang Welsch hat hier eingehakt, um zu zeigen, dass Adorno damit den eigenen Versöhnungsanspruch relativiert: »Das Erhabene sprengt den Horizont der Versöhnung.« Welschs Auffassung steht hier in Gegensatz zu Wellmers Adorno-Interpretation, die ein Festhalten Adornos am Versöhnungsanspruch betont. Vgl. Welsch, »Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen«, S. 194.
[245] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 294.
[246] Ebd.

rie des Erhabenen stellt letztlich eine Umkehrung[247] von Kants Auffassung dar:

Erhaben sollte die Größe des Menschen als eines Geistigen und Naturbezwingenden sein. Enthüllt sich jedoch die Erfahrung des Erhabenen als Selbstbewußtsein des Menschen von seiner Naturhaftigkeit, so verändert sich die Zusammensetzung der Kategorie erhaben. Sie war selbst in ihrer Kantischen Version von der Nichtigkeit des Menschen tingiert; an ihr, der Hinfälligkeit des empirischen Einzelwesens, sollte die Ewigkeit seiner allgemeinen Bestimmung, des Geistes, aufgehen. Wird jedoch Geist selber auf sein naturhaftes Maß gebracht, so ist in ihm die Vernichtung des Individuums nicht länger positiv aufgehoben.[248]

Im Erhabenen treffen sich Adornos Korrektur zufolge Geist und Natur letztlich in ihrer Naturhaftigkeit, ihrer Vergänglichkeit.[249] Damit kommt das Erhabene jedoch auch dem Schönen wiederum nahe.

Die Erfahrung des Erhabenen basiert auf dem Moment des Widerstands, das mit seiner Negativität einhergeht. Bereits bei Kant sei erkennbar, dass das Erhabene eher dem Widerstand gegen die Größe entspreche als dieser selbst: »Kant bereits entging keineswegs, daß erhaben nicht das quantitativ Große als solches war: mit tiefem Recht hat er den Begriff des Erhabenen durch den Widerstand des Geistes gegen die Übermacht definiert.«[250] Dasselbe kann für seine Kant-Rezeption geltend gemacht werden. Adorno denkt mit Hilfe der Kunst Erfahrung neu. Denn unter Berufung auf Kant wendet er sich gegen Kunstgenuss und plädiert somit für eine spezifische Rezeptionsweise, die mit dem Erhabenen verbunden ist: »Dem ästhetischen Hedonismus wäre ent-

---

[247] Ebd., S. 296: »Kants Askese gegen das ästhetisch Erhabene antezipiert objektiv die Kritik des heroischen Klassizismus und der davon derivierten emphatischen Kunst. Indem er jedoch das Erhabene ins überwältigend Große, die Antithese von Macht und Ohnmacht setzte, hat er ungebrochen seine fraglose Komplizität mit Herrschaft bejaht. Ihrer muß Kunst sich schämen, und das Nachhaltige, welches die Idee des Erhabenen wollte, umkehren.«

[248] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 295.

[249] Das Intelligible erscheint im Sensiblen als die Selbstnegation des Sensiblen, wie Colin Hearfield die Essenz von Adornos Kant-Kritik treffend auf den Punkt gebracht hat. Vgl. Hearfield, *Adorno and the Modern Ethos of Freedom*, S. 160.

[250] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 296. Ludger Schwarte hat darauf hingewiesen, dass Adornos Auffassung von Sprachlichkeit als »Gegenbewegung zur Geschmackspsychologie des L'art pour l'art« gesehen werden kann: »Das hermeneutische Interesse an Erkennbarkeit stellt den Kunstgenuss zurück zugunsten einer Einbindung der Kunst in die sprachliche Welterfahrung.« Vgl. Schwarte, *Die Regeln der Intuition*, S. 15.

gegenzuhalten jene Stelle aus der Kantischen Lehre vom Erhabenen, das er, befangen, von der Kunst eximiert: Glück an den Kunstwerken wäre allenfalls das Gefühl des Standhaltens, das sie vermitteln.«[251]

Dieses Gefühl, Widerstand leisten zu können, kennzeichne Adorno zufolge die Kunst insgesamt, gelte »dem ästhetischen Bereich als ganzem eher als dem einzelnen Werk.«[252] Diese Auffassung, die die Wirkung der Kunst ins Zentrum stellt, lässt die Kunst zu einer politischen Kraft im Sinne einer Enklave des Widerstands werden, die auf mögliche Freiheit verweist. Auch bei Lyotard spielt das Moment des Widerstands in der Kunst eine wichtige Rolle. Inge Münz-Koenen hat von der »Utopie einer Ästhetik des Widerstands von Adorno bis Lyotard« gesprochen.[253] Bereits dem Urbild der erhabenen Natur wohnt laut Adorno diese Dimension inne.[254] Mit der Neuakzentuierung des Erhabenen, an die Lyotard explizit anknüpft, befreit Adorno die Kunst im Sinne einer Autonomie des Ästhetischen auch von theologischen Ansprüchen: »Das Erhabene markiert die unmittelbare Okkupation des Kunstwerks durch Theologie; sie vindiziert den Sinn des Daseins, ein letztes Mal, kraft seines Untergangs. Gegen das Verdikt darüber vermag die Kunst nichts von sich aus.«[255]

Stellt sich der Unterschied zwischen Schönem und Erhabenem somit eher als graduell dar, insofern als das Erhabene durch Widerstand und Brüche gekennzeichnet ist, die den Schein der Kunst radikaler in Frage stellen als im Schönen,[256] korrespondiert mit dem Erhabenen allerdings eine stärkere emotionale Wirkung. Die Rezeptionserfahrung, die der Erfahrung des Erhabenen gleichkommt, beschreibt Adorno auch als Erschütterung: »Erschütterung, dem üblichen Erlebnisbegriff schroff entgegengesetzt, ist keine partikulare Befriedigung des Ichs,

---

[251] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 30 f.

[252] Ebd.

[253] Münz-Koenen, *Konstruktion des Nirgendwo*, S. 18.

[254] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 296: »Das Gefühl des Erhabenen gilt nicht dem Erscheinenden unmittelbar; die hohen Berge sprechen als Bilder eines vom Fesselnden, Einengenden befreiten Raums und von der möglichen Teilhabe daran, nicht indem sie erdrücken.«

[255] Ebd., S. 295 f.

[256] Siehe dazu auch Hearfield, *Adorno and the Modern Ethos of Freedom*, S. 169: »The modernist sublime arises through the determinate fracture of […] aesthetic beauty; With the aesthetic form of beauty all artworks promise transcendence, yet modern autonomous art now holds that promise through […] the determinate irreconciliability of aesthetic unity […].«

der Lust nicht ähnlich. Eher ist sie ein Memento der Liquidation des Ichs, das als erschüttertes der eigenen Beschränktheit und Endlichkeit innewird.«[257] Wichtig ist zu betonen, dass, entsprechend der Auffassung, dem Erhabenen ein Widerstandsmoment innewohne, diese Erfahrung jedoch keine Schwächung von Subjektivität beinhalte, sondern im Gegenteil ihre Stärkung: »Das Ich bedarf, damit es nur um ein Winziges über das Gefängnis hinausschaue, das es selbst ist, nicht der Zerstreuung sondern der äußersten Anspannung; das bewahrt Erschütterung, übrigens ein unwillkürliches Verhalten, vor der Regression.«[258] Auch bei Kant betont Adorno diesen Gedanken einer Stärkung des Subjekts angesichts der Erfahrung des Erhabenen. »Kant hat in der Ästhetik des Erhabenen die Kraft des Subjekts als dessen Bedingung getreu dargestellt.«[259]

Diese Dialektik von Selbstverlust und Wiedergewinnung des Selbst in der ästhetischen Erfahrung ist allerdings der von der Kulturindustrie intendierten Erlebnisweise, der subjektiven Identifikation, entgegengesetzt und mit ihr unvereinbar.[260] Die Erfahrung der Naturhaftigkeit des eigenen Ich schließt das Bewusstwerden der Möglichkeit, den Selbsterhaltungszwang hinter sich zu lassen, mit ein: »Für Momente indessen wird das Ich real der Möglichkeit inne, seine Selbsterhaltung unter sich zu lassen, ohne daß es doch dazu ausreichte, jene Möglichkeit zu realisieren.«[261] In der von der Kulturindustrie gelenkten Erfahrung sei diese Art von Neuheit, die kritischen Erkenntnisgewinn impliziere, zugunsten der bestehenden Machtverhältnisse ausgeschlossen, alles solle beim Alten bleiben: »Die leere Zeit wird mit Leerem ausgefüllt,

---

[257] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 364 f. Ludger Schwarte hat von einer »rauschhaften Erschütterung der Subjektivität« gesprochen. Vgl. Schwarte, *Die Regeln der Intuition*, S. 84.

[258] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 364 f.

[259] Ebd.

[260] Ebd.: »Wer dagegen Kunstwerke erlebt, indem er sie auf sich bezieht, erlebt sie nicht; was fürs Erlebnis gilt, ist kulturell angedrehtes Surrogat. Selbst von ihm macht man sich noch zu simple Vorstellungen. Die Produkte der Kulturindustrie, flacher und standardisierter als je einer ihrer Liebhaber sein kann, dürften stets zugleich jene Identifikation verhindern, auf welche sie abzielen. Die Frage, was die Kulturindustrie den Menschen antue, ist wahrscheinlich allzu naiv, ihr Effekt weit unspezifischer, als die Form der Frage suggeriert.«

[261] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 364 f.

nicht einmal falsches Bewußtsein produziert, nur bereits vorhandenes mit Anstrengung so gelassen, wie es ist.«[262]

Oft ist darauf hingewiesen worden, welch bedeutenden Stellenwert Beethoven für Adornos Musikauffassung hat.[263] Tilo Wesche hat Beethovens Musik als »bilderloses Bild« mit Adornos Auffassung von Metaphysik in Verbindung gebracht und mit Schubert kontrastiert.[264] Naheliegend scheint die Verbindung zur Kategorie des Undarstellbaren und damit zum Erhabenen. Adorno selbst hat Beethoven mit Kants Vorstellung des Erhabenen in Verbindung gebracht.[265] Geht man allerdings von der in der *Ästhetischen Theorie* dargelegten kritischen Modifikation des Erhabenen aus, dürfte streng genommen nur Beethovens Spätwerk mit der Adorno'schen Kategorie des Erhabenen verbunden werden.[266] Dagegen rückt ein anderer Komponist ins Rampenlicht: Franz Schubert. Hat Adorno Schubert in der *Ästhetischen Theorie* auch mit dem Naturschönen in Verbindung gebracht,[267] scheint er gerade Schuberts Musik doch auch Züge des Erhabenen zu attestieren.[268] Bereits 1928 beschrieb er die Erfahrung der Rezeption als eine des Weinens, als Erschütterung par excellence:

Vor Schuberts Musik stürzt die Träne aus dem Auge, ohne erst die Seele zu befragen: so unbildlich und real fällt sie in uns ein. Wir weinen, ohne zu wissen warum; weil wir so noch nicht sind, wie jene Musik es verspricht, und im unbenannten Glück, daß sie nur so zu sein braucht, dessen uns zu

[262] Ebd.

[263] Siehe dazu u.a. Urbanek, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik*, sowie Klein, *Solidarität mit Metaphysik*.

[264] Wesche, »›Lebendig sind Kunstwerke nur als sprechende‹«, S. 141 f.: »Durch ihre Bilderlosigkeit unterscheidet sich Beethovens Musik von der romantischen auch eines so geschätzten Komponisten wie Schubert. Während Schuberts Lieder Sehnsucht wecken durch die hörbare Schwere und Leere des Lebens, erreicht Beethoven dieselbe, indem sie ohne ein Bild von Bestimmtem spricht. Schubert suggeriert, dass das Leben das Bewegende sei. Bei Beethoven dagegen beruht die Kraft des Ansprechens allein in der Form des Dynamischen. Zwar bringt Beethovens Musik das Bewegende musikalisch zur Anschauung und damit als Bild. Dieses streicht sich jedoch umgehend durch, weil es allein durch die Form vermittelt ist. Metaphysik ist Beethovens Musik in dem bestimmten Sinne, dass sie das bewegende mit keinem raumzeitlich Bestimmten identifiziert.«

[265] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 496, Fußnote 5.

[266] Zur Zeitstruktur in Beethovens Spätwerk siehe auch Kiem, »Blick in den Abgrund«; eine Kritik von Adornos Zeitauffassung bietet Klein, »Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit«.

[267] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 113.

[268] Vgl. Brunkhorst, *Adorno and Critical Theory*, S. 122 f.

versichern, daß wir einmal so sein werden. Wir können sie nicht lesen; aber dem schwindenden, überfluteten Auge hält sie vor die Chiffren der endlichen Versöhnung.[269]

Abschließend bleibt eine Frage zu klären: ist Adornos Ästhetik nun eher als eine des Schönen oder eine des Erhabenen zu betrachten?[270] Dazu sind zusammenfassend zwei Aspekte hervorzuheben: erstens, dass es sich eher um einen graduellen als um einen prinzipiellen Unterschied zu handeln scheint; zweitens, dass das Erhabene nicht notwendigerweise chronologisch das Schöne ablöst. Daher kann auch Adornos Ästhetik weder pauschal mit einer Ästhetik des Erhabenen noch mit einer des Schönen gleichgesetzt werden.

3.8 Schönheit und Erhabenheit im Licht des Widerstreits

In *Le différend* interessierte Lyotard das Problem der Verkettung von Sätzen. Die Auseinandersetzung mit dem Schönen und dem Erhabenen in den Kant-Vorlesungen stellt quasi die Reformulierung dieser Problematik auf dem Gebiet der Ästhetik dar, wobei sowohl die sprach- als auch die gesellschaftskritische Perspektive bestehen bleiben. Indem Lyotard Kants Interpretation des Sublimen modifiziert und als Appell einer Stimme deutet, wird eine Brücke von der Problematik der Verkettung der einzelnen Sätze zur Frage nach der Möglichkeit von Freiheit und Emanzipation geschaffen. Ähnlich wie Adorno betont Lyotard, dass ästhetische Erfahrung eine Grenzerfahrung beinhaltet.[271] Der Gedanke der Grenze zeigt sich in zweifacher Weise: erstens, indem Lyotard in differenzierter Weise zwischen dem Schönen und dem Erhabenen unterscheidet; zweitens, indem er jede der beiden Erfahrungen als spezifische Grenzerfahrung deutet, bei der sich Subjekt und Natur in unterschiedlicher Weise begegnen. Diese Differenzierung kann als Weiterführung von Adornos Kant-Kritik angesehen werden. Entsprechend seinem Verständnis von Kritik als Vermögen, Grenzen, Passagen, Schwellen und Einbahnstraßen zu analysieren, zielt Lyotards Kant-

[269] Adorno, »Schubert«, S. 33.
[270] Vgl. Schwarte, *Die Regeln der Intuition*, S. 83–85.
[271] Vgl. Browning, *Lyotard and the End of Grand Narratives*, S. 20: »Ultimately, Lyotard's work offers a suggestive reading of the limits of human awareness and an aestheticized invocation to press against and beyond these limits.«

Lektüre darauf ab, die Autonomie der Imagination vor ihrer unrechtmäßigen »Aufhebung« zu bewahren.[272] Was Kant als Möglichkeit des Übergangs exponiert hat, zeige letztlich, dass ein solcher nicht möglich sei, ohne die Imagination auf eine Position zu verbannen, die selbst lediglich eine des Übergangs sei.[273] Lyotard visiert im Unterschied zu Kant an, auf der Schwelle zu bleiben, die Differenz wahrzunehmen. Die Differenz, die hier im Zentrum kritischen Denkens steht, ist die zwischen dem subjektiven Gefühl der Lust und dem der Unlust, Basis der Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Erhabenen.[274] Wie Lyotard betont, ordnet Kant die Unlust der Einbildungskraft, die Lust der Vernunft zu. Bereits in *L'Enthousiasme* hatte Lyotard hervorgehoben, dass sich im Unterschied zum Schönen beim Erhabenen die Schwierigkeit zeige, Einheit zu generieren.[275] Wie Adorno rekurriert Lyotard auf zwei grundlegende Elemente der Ästhetik Kants, um die Differenz zwischen Schönem und Erhabenem zu erläutern: Interesselosigkeit und Allgemeinheit des ästhetischen Urteils. Hätten diese zwar für das Schöne Geltung, würden sie jedoch von der Erfahrung des Erhabenen in Frage gestellt. Vorbedingung für Erkenntnis, konstituiere die Ästhetik notwendigerweise eine Pause.[276]

Interesselosigkeit impliziert für Lyotard die Autonomie der Einbildungskraft gegenüber Verstand und Vernunft. Die Allgemeingültigkeit des ästhetischen Urteils beruhe auf ihrem Gegensatz zum begrifflichen Ausdruck, der durch die Entgrenzung, die mit der Erfahrung des Schönen einhergehe, außer Kraft gesetzt werde.[277] Subjektiv als Animation

[272] Vgl. ebd., S. 160 f.

[273] Vgl. ebd., S. 161 f.

[274] Gary K. Browning hat das Moment der Spannung unterstrichen, das für Lyotard mit dem Erhabenen verbunden ist: »A feeling of the sublime is conceived by Lyotard as registering the tension within and between the faculties of imagination and understanding, on encountering something that is excess of what can be presented or comprehended. This excess is the sense of disturbance that Lyotard consistently attributes to a reality that overpowers the framework of human thought.« Vgl. Browning, *Lyotard and the End of Grand Narratives*, S. 14.

[275] Vgl. Lyotard, *L'Enthousiasme*, S. 64.

[276] Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 85: »Que les facultés jouent l'une avec l'autre sans être guidées par le concept d'une fin visée par ce jeu explique la persistance du plaisir esthétique: il lui est essentiel de ›s'attarder, weilen‹, ›de conserver le sujet dans le même état, in demselben zu erhalten‹, comme cela est essentiel à tout plaisir.«

[277] Vgl. ebd., S. 88.

empfunden, sei der geniale Ausdruck ästhetischer Ideen allgemein mittelbar, allerdings nicht in Worte fassbar. Lyotard unterstreicht die dynamische Komponente, die frei spielende Bewegung, die als belebend empfunden werde. Dass Lyotard dieses non-verbale Kommunikationsmodell des Schönen auch unter dem Aspekt des Kräftespiels interpretiert, weist auf die Weiterentwicklung des Modells der Economie libidinale in der Kant-Analyse hin. Dynamik wird mit Hilfe Freuds und Burkes anders als bei Hegel gedeutet: als Kräftespiel.[278] Lust bedeute einen Kräftezuwachs des Subjekts, Unlust seine Depotenzierung.

Diese spielerische Beziehung des Künstlers zur Materie, die den Verstand herausfordere und die subjektiven Erkenntniskräfte belebe, definiert Lyotard mit Kant auch als »Beseelung«, wobei Seele das Vermögen, sich allgemein, jedoch wortlos mitzuteilen, bezeichnet: das Vermögen, das Unnennbare auszudrücken.[279] Anders gesagt: das Vermögen der Präsentation ästhetischer Ideen.[280] Wie bei Adorno ist hier Ausdruck nicht an verbales Sprachvermögen gebunden, er ist anderer Art.

Indem Lyotard die Dynamik des freien Spiels der Erkenntniskräfte betont, folgt er Kants Darlegung und überschreitet sie zugleich. Wie er erläutert, basiert die sich im Ästhetischen vollziehende kritische Veränderung von Sprache und Form auf einer Aufhebung der Zeit, was auch als Musikalisierung charakterisiert werden kann. Die Animation des Gemüts werde als eine dem Alltäglichen entgegengesetzte Art von Zeitlichkeit erfahren,[281] die nicht auf Diachronie, sondern vielmehr auf deren Auflösung beruhe.[282] Durch den Verlust des internen Sinns gefährde die Pause, die die ästhetische Erfahrung mit sich bringe, die Konstitution des Subjekts als Einheit.[283]

Hinsichtlich des Erhabenen betrachtet Lyotard die beiden Aspekte »Interesselosigkeit« und »Allgemeinheit« noch einmal differenziert. Ausgangspunkt der Überlegungen ist das Problem der Darstellbarkeit, das sich in der Begegnung mit einer als erhaben empfundenen Natur stellt, wobei Lyotard von einer Stimme spricht, die als Appell hörbar wird.[284] Dieser bestehe darin, dass angesichts der unermesslichen

[278] Vgl. ebd., S. 81.
[279] Vgl. ebd., S. 84.
[280] Vgl. ebd., S. 86.
[281] Vgl. ebd., S. 88.
[282] Vgl. ebd., S. 85.
[283] Vgl. ebd., S. 176.
[284] Vgl. ebd., S. 149 f.

Größe, mit der der Betrachter konfrontiert werde, eine Berufung des Denkens, das Absolute zu denken, empfunden werde.[285] Letztlich sei es jedoch, wie Lyotard unterstreicht, bei Kant die Absolutheit des Denkens selbst, die Herrschaft der Vernunft, die im Sublimen empfunden werde.[286]

Lyotard geht nun daran, dieses Absolute kritisch zu analysieren. Die Herausforderung, das Absolute zu denken, entstehe durch eine Begegnung mit einer absoluten Größe, die jeden messbaren Vergleich ausschließe und sich damit der kognitiven Definition entziehe.[287] Diese Definition zeige den Gegensatz der Ästhetik zur empirischen und logischen Wissenschaft, ist doch die Größe des Sublimen anderer Art. Von Lyotard als »magnitudo« bezeichnet, diene sie nicht mathematischer Bestimmung, sondern beziehe sich ausschließlich auf die mögliche Darstellbarkeit eines Objekts. Je nach Anwendungsgebiet sei daher von verschiedenen Arten von Größe zu sprechen.[288] Indem die Ästhetik im Gegensatz zur Mathematik eine andere Definition von Größe einführt, zeige sich ihre metaphysisch-ethische Dimension. Wie Lyotard unterstreicht, geht es Kant um eine Stimmung des Geistes, der sich als groß empfindet.[289] Was bedeutet nun solche Größe für den Geist? Letztlich sei es hier der Sinn, die autonome Zielsetzung des Denkens, die in Frage stehe.[290] Wie Adorno konstatiert Lyotard, dass diese autonome Zielsetzung in Moderne und Postmoderne zunehmend fraglich geworden sei.[291]

Bei seiner Analyse der Unterscheidung von Schönheit und Erhabenheit bei Kant beschäftigt sich Lyotard mit zwei zentralen Aspekten, die auch seine Überlegungen zur Kunst dominieren. Erstens spielt die Frage des Zeitmodus eine Rolle. Wie Lyotard ausführt, sei, um ein Objekt als solches wahrnehmen und repräsentieren zu können, das Zusammenspiel von Sukzession und Simultaneität nötig.[292] Die Synthese

---

285 Vgl. ebd., S. 151 f.
286 Vgl. ebd., S. 152.
287 Vgl. ebd., S. 105.
288 Vgl. ebd., S. 107.
289 Vgl. ebd., S. 106.
290 Ebd.: »Mais qu'est-ce que la grandeur absolue d'un état de la pensée? Heuristique: c'est son affinité absolue avec une finalité en elle qu'elle découvre à l'occasion de ce sentiment.«
291 Wie bereits ihre Auseinandersetzung mit Husserl erkennen lässt, ist Autonomie des Denkens für Lyotard wie für Adorno lediglich eine Illusion.
292 Vgl. ebd., S. 134.

sei unabdingbare Voraussetzung für eine Repräsentation des Objekts. Sie vollziehe sich im Zusammenspiel von Einbildungskraft und Verstand. Die Unendlichkeit, die das Gefühl des Erhabenen evoziere, bringe dagegen das Imaginationsvermögen zum Scheitern angesichts der Unmöglichkeit, Formlosigkeit, absolute Größe, als Ganzes zu erfassen:

> Es wird deutlich sichtbar, wo und wann Aussicht auf Erweckung des erhabenen Gefühls besteht: wenn von der Einbildungskraft eine ästhetische Zusammenfassung aller durch Zusammensetzung in die Progression einbezogenen Einheiten verlangt wird. […] es ist diese ästhetische Zusammenfassung (auf einmal) einer sehr großen oder unendlichen Reihe zu einem Ganzen, die die Vernunft von der Einbildungskraft verlangt und die die erhabene Rührung hervorruft.[293]

Die vorherrschende Zeitlichkeit sei nun nicht Sukzession, sondern Präsenz, was den von Burke beschriebenen Schrecken auslöse.[294]

Der zweite Aspekt, den Lyotard sowohl bei seiner Kant-Analyse als auch bei seinen Überlegungen zur Kunst ins Zentrum stellt, ist der des Stofflichen. Das Schöne ist für Lyotard an die Erfahrung eines Gegenstandes, eines Gegebenen, gebunden.[295] Die Erfahrung des Erhabenen sei dagegen mit der Wahrnehmung eines paradoxen Objekts verbunden, das zugleich real und doch nicht real sei, stehe doch ein Gedankenobjekt im Mittelpunkt.[296] Dennoch, betont Lyotard, bleibe das Gefühl des Erhabenen im Bereich des Ästhetischen und an eine materielle Präsenz gebunden, wenn diese auch nur negativ repräsentiert werden könne. Das Gefühl des Erhabenen sei daher nicht reine Lust, sondern gemischt.[297] Verhindere beim Geschmack die Vielfalt der Formen eine begriffliche Synthese, sei es beim Sublimen der Mangel an Präsentationsmöglichkeit, der das Unvermögen, die Ohnmacht der Einbildungskraft angesichts des Undarstellbaren, das spezifische Gefühl hervorrufe.[298] Daher sei das Erhabene mit einem Gefühl der Angst ver-

---

293 Lyotard, *Die Analytik des Erhabenen*, S. 125 f.

294 Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 139: »La pensée rencontre l'imprésentable, l'impensable dans l'ici-maintenant, et ce que Burke nommait l'horreur la saisit.«

295 Der hohe Stellenwert der Erfahrung des Gegebenen bei Lyotard verweist einmal mehr auf die Fortwirkung seiner frühen Auseinandersetzung mit Husserl in seinem gesamten Werk.

296 Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 278.

297 Vgl. ebd., S. 89.

298 Vgl. ebd., S. 126 f.

bunden.[299] Diese Angst resultiere aus dem Bewusstsein eines existentiellen Mangels, dem Bewusstsein der Endlichkeit alles Darstellbaren.[300] Die Erfahrung der Begrenztheit der Form korrespondiert Lyotard zufolge mit der Erfahrung der Begrenztheit des subjektiven Darstellungsvermögens. Einmal mehr zeigen diese Überlegungen, dass es einseitig wäre, Lyotards Ästhetik ausschließlich mit Affirmation in Verbindung zu bringen. Das Gefühl des Erhabenen charakterisiert er als widersprüchlich: als Mischung von Lust und Unlust, die negative und affirmative Elemente in sich vereint.[301] Es ist letztlich diese Widersprüchlichkeit des Sublimen, auf der für ihn wie auch für Adorno seine Relevanz beruht. Diese Widersprüchlichkeit beinhaltet Kritik an scheinbar gesicherter Erfahrung, Ausdrucks- und Repräsentationsfähigkeit.

Wie bei Adorno ändert sich auch bei Lyotard die Funktion des Sublimen im Vergleich zu Kant. In seiner Analyse des Erhabenen unterstreicht er die Heterogenität der subjektiven Erkenntnisvermögen, auf die das gemischte Gefühl verweise,[302] und damit auf das Scheitern der Passage von der Ästhetik zur Ethik, die die Parallelsetzung des Schönen und des Sublimen bei Kant letztlich ermöglichen sollte. Lyotard kritisiert die von Kant ins Auge gefasste finale Synthese. Wie er in seinen Vorlesungen darlegt, zeige sich deren Problematik bereits bei Kant selbst in nuce. Eine solche dialektische Synthese relativiere das Absolute der Einbildungskraft gegenüber dem Absoluten der Vernunft. Bereits in *L'Enthousiasme* hatte er die Probleme unterstrichen, die sich daraus ergeben, dass mit Hilfe der Parallelsetzung des Schönen und des Erhabenen ein Übergang von der Ästhetik zur Ethik zu postulieren versucht werde.[303] Das Erhabene nimmt für Lyotard demnach eine Grenz-

[299] Vgl. ebd., S. 98.

[300] Ebd.: »C'est le sérieux de la mélancolie, la douleur d'un manque irréparable, cette nostalgie, elle-même absolue, de ce que la forme ne soit jamais que forme, c'est-à-dire limitation, Begrenzung.«

[301] Vgl. ebd., S. 123.

[302] Vgl. ebd., S. 126 f.

[303] Wesentlich ist hier der Aspekt der Allgemeingültigkeit, enthält doch das Erhabene eine ethische Komponente, die die allgemeine Kommunizierbarkeit des Gefühls in Frage stellt. Diese ist zwar möglich, kann aber nicht wie beim Schönen als notwendig vorausgesetzt werden; Gemeinschaft wird zu einem kostbaren Ereignis: »[…] die vom erhabenen Gefühl geforderte Gemeinschaft [verlangt] keine Gemeinschaft der Sinnlichkeit oder der Einbildungskraft, sondern der praktischen Vernunft, der Ethik. Hier muß dem Empfänger zu verstehen gegeben werden, daß das Unmaß der Größen und Mächte der Natur neben unserer moralischen Bestimmung – der Freiheit – nichts ist.« Hat der Adressat

position ein: Einerseits ein Indiz für Fortschritt im Sinne von Humanität, widersetzt es sich jedoch, wie Lyotard in seinen Vorlesungen zeigt, dem Kant'schen Projekt der Systematisierung seiner kritischen Philosophie.[304] Gerade durch diese Grenzposition ist es als Form der Selbstreflexion des Geistes von Interesse. Denn wie das Schöne die Kompatibilität der subjektiven Vermögen mit der Natur bekräftige und damit die Emanzipation des Subjekts im Kant'schen Sinne, widersetze sich das Sublime ein Stück weit einer solchen Emanzipation, indem es die Grenzen der Kompatibilität von Geist und Natur ins Zentrum rücke.[305] In diesem Widerstand, der Betonung und Erfahrung der Grenzen menschlicher Autonomie, liegt für Lyotard wie für Adorno die Aktualität des Sublimen.[306] In unserer Zeit, die im Vergleich zu Kant eine wachsende Desillusionierung kenne, bestehe die mit dem Erhabenen verbundene zwiespältige Erfahrung darin, dass sich im Sublimen das Verlangen des Denkens zeige, die Grenzen zu überschreiten,[307] und diese Tendenz, die eigenen Begrenzungen zu durchbrechen, zugleich, wie Lyotard kritisch reflektiert, dem Verlangen des Geistes nach Allmacht entspreche, das das kritische Projekt Kants selbst motiviere.[308] Lyotards Beschreibung dieses Allmachtswunsches lässt erkennen, dass er Kant vor dem Hintergrund des Denkens von Freud und Lacan – und damit seinem eigenen

allerdings die Idee der Freiheit in sich kultiviert, kann seine Reaktion auf das Erhabene als Indiz eines Fortschritts der Humanität gewertet werden: »Wenn der Empfänger dieses Argument verstehen soll, muß er in sich diese Idee der Freiheit ausgebildet haben. Gerade deshalb kann die Sinnlichkeit des Erhabenen, so ästhetisch sie auch bleibt, als Hinweis auf einen Fortschritt der Menschheit in der ethischen Kultur oder Bildung, das heißt ›zum Besseren‹ dienen.« Vgl. Lyotard, *Der Enthusiasmus*, S. 72.

304 Vgl. Lyotard, *L'Enthousiasme*, S. 72.

305 Christine Pries hat auf die Aktualität dieses Aspekts verwiesen: »Angesichts der Bedrohung der Welt durch die Herrschaft der instrumentellen Vernunft gilt es mehr denn je, das Erhabene nicht metaphysisch als ›Aufgehobenes‹, als Erhebung oder Überheblichkeit des Menschen zu verstehen, sondern als das, was es immer auch schon war, als die zutiefst kritische Situation eines ›Zuviel‹, eines Zuviel an Information, wenn man so will, auf jeden Fall einer Überwältigung des Bewusstseins der Endlichkeit des Menschen.« Vgl. Pries (Hg.), *Das Erhabene*, S. 28 f.

306 Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 74 f.: »Le beau contribuait aux Lumières, qui sont une sortie de l'enfance, comme disait Kant. Mais le sublime est un embrassement subit, et sans avenir. C'est ainsi qu'il a eu de l'avenir, et qu'il s'adresse à nous encore, qui n'espérons guère, au sens kantien.«

307 Vgl. ebd., S. 75.

308 Vgl. ebd., S. 76.

libidinalen Gesellschaftsmodell – analysiert.[309] Diesem »tauben« Allmachtswunsch (ce sourd désir d'illimitation) stehe nun allerdings seine Nichtigkeit entgegen, was bereits der Ort anzeige, den die Analytik des Erhabenen im Werk Kants einnimmt, bildet sie doch einen »Anhang«. Das Sublime markiere somit die äußerste Grenze des kritischen Denkens selbst.[310] In ähnlicher Weise wie Lyotard Adornos negative Dialektik in *Le différend* als Endpunkt deutet, wird hier Kants kritisches Denken als sich auf der Stelle drehendes Limit angesehen: Es verbiete sich, das Absolute zu denken, und es zugleich wollen.

Im Vergleich zu *Discours, figure* führt die Beschäftigung mit Kant Lyotard zu einer neuen Deutung der Kunstgeschichte, wobei er nun die Ästhetik des Schönen der des Sublimen gegenüberstellt,[311] indem er betont, dass das Sublime das Schöne nicht nur beständig in Frage stelle, sondern in einem langsamen Prozess zunehmend ersetze. Aus der Unterscheidung des Schönen und des Erhabenen ergeben sich zwei unterschiedliche ästhetische Orientierungen, die allerdings beide die Fundamente der Kunst in Frage stellen: eine fordere durch ihre Überfülle den Begriff heraus, die andere durch ihren Minimalismus die Form:

> Wie man sieht, zeichnen sich von diesen beiden Spannungen aus zwei Ästhetiken ab, zwei Ästhetiken, die immer möglich sind und immer wieder die Künste, die Epochen, die Gattungen und die Schulen, welche es auch immer sein mögen, bedrohen: eine figurale Ästhetik des »Vielzuviel«, die den Begriff überfordert, und eine abstrakte oder minimale Ästhetik des »Beinahe-Nichts«, die die Form überfordert.[312]

Wie das Schöne die Sprache in Gefahr bringe, so das Sublime die Form. Beide seien anarchisch.[313] Schönheit und Erhabenheit liegen Lyotards Auffassung nach in der Kunst permanent im Widerstreit, wobei er jedoch auch berücksichtigt, dass in Folge der zunehmenden Infragestellung des Ideals des Schönen die Kategorie der Schönheit selbst Verände-

---

[309] Ebd., S. 75: »La pensée ›passe à l'acte‹, elle ›acte‹ l'impossible, elle ›réalise‹, subjectivement, sa toute-puissance. Elle jouit du Réel. Qu'on me pardonne d'aller chercher, pour situer cette violence, des termes pris à un tout autre idiome, celui de Freud et de Lacan.«

[310] Ebd., S. 76: »La portée de cet ›appendice‹ excède donc de beaucoup l'exploration d'un sentiment esthétique. Il expose l'›état‹ de la pensée critique quand elle touche sa limite extrême – un état spasmodique.«

[311] Vgl. ebd., S. 187 f.

[312] Lyotard, *Die Analytik des Erhabenen*, S. 90.

[313] Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 97.

rungen unterworfen sei.[314] Das Erhabene gelange über die Romantik und die Avantgarde bis zur zeitgenössischen Kunst. Mit ihm sei die Frage verbunden, inwieweit es möglich sei, in der Kunst das Absolute zu bezeugen. Wie sich bei Adorno das Schöne und das Erhabene in ihrer Affinität zum Tod berühren, betont auch Lyotard, dass trotz aller Differenzierung das Schöne und das Erhabene nicht strikt zu trennen seien: Das Erhabene könne auch als Grenzfall des Schönen aufgefasst werden.

Lyotards Kant-Analyse basiert auf seiner Kapitalismus-Kritik und entwickelt diese weiter. In dem von Kant beabsichtigten Übergang verberge sich ähnlich wie bei Hegel ein Tauschgeschäft, dessen ökonomisches Kalkül es zu entlarven gelte.[315] Nach wie vor übt er hier Kritik an einer Dialektik, die die Gegensätze aufzuheben intendiert. Was Kant vor Hegel als Anknüpfungspunkt auszeichne, sei dessen Betonung der Grenze. Eine metaphysische, die Natur übersteigende Dimension zu denken, sei nur angesichts des Bewusstseins der Grenze möglich. Wie Lyotard unterstreicht, stehe die Betonung der Grenze des Denkens zur Auffassung von Natur als Totalität der Phänomene im Gegensatz. In Hinblick auf diese Grenze unterscheidet Lyotard drei Funktionen des Übersinnlichen bei Kant: Zuerst garantiere es die Einheit des Subjekts.[316] Dann garantiere das Übersinnliche die Einheit der Phänomene, die als Natur erkennbar werden. Zuletzt garantiere es die Kompatibilität von subjektiven Fähigkeiten und Naturphänomenen. Diese zeige sich einerseits im Schönen, andererseits im Ethisch-Moralischen. Dass diese drei Funktionen des Übersinnlichen an die Erfahrung der Begrenztheit der einzelnen Erkenntnisvermögen gebunden seien, mache letztlich ihre Überschreitung notwendig.[317]

Wie Adorno weist auch Lyotard darauf hin, dass im Gefühl des Erhabenen ein Moment des Widerstands enthalten sei.[318] Dieser basiere

---

[314] Vgl. ebd., S. 187 f.

[315] Ebd., S. 229: »Comme dans tout dispositif sacrificiel, il y a là un calcul des intérêts, un escompte sur les sentiments. Résilie la faveur, tu auras l'égard. Il paraît facile de recouper ce calcul avec celui qui soutient une ›dialectique‹ […]. Ce serait le cas si Kant se laissait aller à être Hegel.«

[316] Vgl. ebd., S. 258 f.

[317] Ebd.: »Ces trois fonctions différentes sont assurées par l'idée du supra-sensible. Elles ne sont pas seulement ce qui accorde, en dernière analyse, chaque faculté à l'exercice de son pouvoir, elles sont accordées les unes aux autres par le signe commun de leur incompétence à penser jusqu'au bout cet exercice, à exercer leur pouvoir pour penser ce pouvoir même.«

[318] Vgl. ebd., S. 184.

auf der Unauflösbarkeit der sich zeigenden Differenz zwischen Einbildungskraft und Vernunft. Damit verweise er aber auf die Differenz als Wahrheit des Subjekts: seine Gespaltenheit. Letztlich zeigt sich bei Kant der unüberwindbare Unterschied zwischen Natur und Geist.[319] Die Wahrheit ist die Komplexität, die Gespaltenheit des Denkens selbst.[320]

3.9 Subjekt und Natur

Ein Kernpunkt in der Diskussion um Moderne und Postmoderne, ist die Subjektsthematik auch einer der am kontroversesten diskutierten Punkte in der Interpretation des Verhältnisses von Adorno und Lyotard. Für Albrecht Wellmer besteht der Hauptpunkt der Kritik, die Lyotard an Adorno übt, in dessen Festhalten am Subjekt: »Bei Lyotard – dem Lyotard der frühen siebziger Jahre – hat sich die Kritik an der totalisierenden Vernunft und ihrem Subjekt verdichtet zu einer Absage an den Terror der Theorie, der Repräsentation, des Zeichens, der Idee der Wahrheit. Lyotard kritisiert Adorno, weil er an der Kategorie des Subjekts festhält.«[321] Neben Wolfgang Welsch hat Lucia Sziborsky die Auffassung relativiert, dass Lyotard das Subjekt dekonstruiere, Adorno dagegen daran festhalte. Allerdings hielt auch sie die Opposition der beiden Positionen aufrecht, indem sie, an Hauke Brunkhorsts Adorno-Interpretation anknüpfend, unterstrich, dass bereits bei Adorno eine Dekonstruktion der Einheit des Subjekts stattfinde, die Lyotard jedoch nur andeute.[322] Hent de Vries stellte Adornos »zögernden Antisubjektivismus« der postmodernen Verabschiedung des Subjektbegriffs gegenüber.[323] Im Gegensatz zur Subjektsvorstellung ist das Thema Natur bei Adorno stark,[324] bei Lyotard dagegen weit weniger präsent, was mit der anhaltend stärkeren Rezeption seiner frühen Schriften zusammen-

---

[319] Vgl. ebd., S. 167.

[320] Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 184: »Elle peut sentir ce double pouvoir, comme plaisir pris à la forme et comme exaltation due à l'Idée. Et dans le sublime elle peut sentir la nullité de ce plaisir au regard de cette exaltation due à l'Idée. C'est alors qu'elle s'éprouve dans la vérité de son clivage.«

[321] Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, S. 52.

[322] Vgl. Sziborsky, *Rettung des Hoffnungslosen*, S. 58.

[323] Vgl. De Vries, *Theologie im Pianissimo*.

[324] Siehe dazu u.a. Tatsumura, »Musik und Natur«, Gozzoni, »Grauen und Verlockung«, Powell, »Kritik des Technokratisch-Erhabenen«.

zuhängen scheint, die auch Wellmers Auffassung prägt. Dabei wurde bisher kaum reflektiert, dass beide Themen grundlegend zusammenhängen, was umso erstaunlicher erscheint, da doch bereits bei Kant die Beziehung des Subjekts zur Natur im Zentrum der Auseinandersetzung mit dem Erhabenen steht, wie Lyotard selbst bei seiner Interpretation des Gefühls der Angst vor der Macht der Natur unterstreicht, das zur Entdeckung der Macht des Menschen über die Natur führe.[325]

Führt man beide Themen zusammen, ergibt sich eine differenziertere Sicht des Verhältnisses der postmodernen zur modernen Auffassung. Dass bei Adorno und Horkheimer Natur als »absolute Differenz« fungiert und sich daraus Verbindungen zu Lyotard ergeben, hat Hent de Vries dargelegt.[326] Für den Vergleich beider Autoren ist wichtig, dass Adorno im Zuge des Transfers der Kategorie des Erhabenen von der Natur in die Kunst eine tiefgreifende Modifikation der Vorstellung Kants vollzieht.[327] Vom Gedanken motiviert, die Kunst habe Teil an der Dialektik der Aufklärung, konzipiert er die Kunst als Schauplatz einer Selbstreflexion der Vernunft: Seiner Auffassung nach vergeistige sich diese parallel zur Emanzipation des Subjekts. Dieser Prozess beinhalte aber ein kritisches Moment: der Geist erkenne sich als naturhaft. Damit widerspreche die Kunst der Vorstellung einer reinen Autonomie des Subjekts. Diese spezifische Erkenntnis sei letztlich, was unter Vergeistigung der Kunst zu verstehen sei.[328] Das Wissen um den Zusammenhang von Naturwüchsigkeit und Herrschaftsstreben ist für Adorno der erste Schritt zur Durchbrechung des mythischen Zusammenhangs. Was Adorno anstrebt, ist eine andere Affinität zur Natur zu suchen als deren Beherrschung. In der Kunst fasst er diesen Aspekt in den Begriff der Mimesis, wobei sich Subjektivität und Objektivität verbinden, statt

---

[325] Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 171.

[326] Vgl. De Vries, *Theologie im Pianissimo*.

[327] Zu Adornos Kant-Rezeption siehe auch Braun, *Kritische Theorie versus Kritizismus*.

[328] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 292: »Die Entfesselung des Elementarischen war eins mit der Emanzipation des Subjekts und damit dem Selbstbewußtsein des Geistes. Es vergeistigt als Natur die Kunst. Ihr Geist ist Selbstbesinnung auf sein eigenes Naturhaftes.« Max Pensky hat in Hinblick auf Adornos Nähe zum Poststrukturalismus treffend festgestellt, dass bei ihm eine Suche nach Momenten einer möglichen Transgression im Subjektskonzept erkennbar sei. Vgl. Pensky (Hg.), *The Actuality of Adorno*, S. 13: »What emerges in Adorno is not the erasure of subjectivity, but rather the search for the moments of possible transgression within the concept itself.«

dass der eine Pol zugunsten des anderen ausgestrichen würde wie im Empirismus und Idealismus in jeweils gegenläufiger Intention. Die Frage nach einer adäquaten Verbindung von Subjektivität und Objektivität kann als die Grundfrage des Adorno'schen Denkens angesehen werden. Sie leitet auch seine Auseinandersetzung mit der Hegel'schen Dialektik in den *Drei Studien zu Hegel* an, wo er Hegels Annäherung von Subjekt und Objekt bereits mimetische Qualität zuspricht und im Besonderen den Gedanken der Vermittlung hervorhebt, dass er »die je voneinander sich unterscheidenden Momente des Subjektiven und Objektiven festhält und doch wieder als durcheinander vermittelt begreift«[329]. Nach Adorno darf Denken einerseits nicht auf die Realität vergessen, andererseits ist für ihn aber auch Objektivität ohne Subjekt undenkbar.[330]

Adornos Interpretation des Erhabenen zeigt, dass er – ähnlich wie Lyotard – an Kants Konzeption die Unterordnung der Sphäre des Natürlichen unter die des Geistigen, die des Ästhetischen unter die des Ideellen, kritisiert. Seiner Auffassung nach könne jedoch gerade die Kunst, die Kant nicht berücksichtigte, dieser Ideologie entkommen. Allerdings nur, wenn sie sich nicht in den Dienst von Ideen stellen würde, sondern diese kritisch reflektiere.[331] Diese Sichtweise wendet sich nicht nur gegen faschistische und marxistische Politisierung der Kunst, sondern auch gegen humanistische Bestrebungen, die der Kunst eine moralisch-normative Funktion zuordnen wollen. Wenn Adorno sagt, dass Kunst »den Menschen allein durch Inhumanität gegen sie«[332] die Treue halte, transformiert er den Begriff der Humanität in einem solch ideo-

---

[329] Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, S. 256.

[330] Vgl. Adorno, *Negative Dialekitk*, S. 266 f. Martin Morris hat dargelegt, dass Adornos Auffassung von mimetischer Erfahrung auf eine kritische Revision des Subjektwerdungsprozesses und auf Bildung einer neuen politischen Gemeinschaft zielt: »What is uncovered is not raw energy or undisciplined erotic or destructive drives […], but the presenting of underlying historical processes of subjectification themselves. The hope is that this experience will elicit in the subject the collective undercurrent of language as a social force, a non-identical force of solidarity that will bring people together to resist their disfigurement and to work for liberation.« Dem Mimesis-Begriff eignet somit eine deutlich politische Dimension, die auf die politische Relevanz der gesamten Ästhetik Adornos verweist. Vgl. Morris, *Rethinking the Communicative Turn*, S. 199.

[331] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 293: »Kants Vorstellung von der Kunst war insgeheim die eines Dienenden. Kunst wird human in dem Augenblick, da sie den Dienst kündigt. Unvereinbar ist ihre Humanität mit jeglicher Ideologie des Dienstes am Menschen.«

[332] Ebd.

logiekritischen Sinne. Humanität denkt er als modifiziertes Verhältnis von Subjekt und Natur. Dieses ist von einer Haltung bestimmt, für die die künstlerische Vorbild ist: »Human sind die Menschen nur dort, wo sie nicht als Person agieren und gar als solche sich setzen; das Diffuse der Natur, darin sie nicht Person sind, ähnelt der Lineatur eines intelligiblen Wesens, jenes Selbst, das vom Ich erlöst wäre; die zeitgenössische Kunst innerviert davon etwas.«[333] Lyotard hat genau diesen Aspekt in *L'inhumain* aufgegriffen. Inhumanität kann dabei auch im Sinne einer Wiederannäherung des Menschen an die Natur verstanden werden. Diese bildet letztlich den Fluchtpunkt der Versöhnung, die Adorno mit seinem ästhetischen Denken initiieren will. Das Erhabene stellt sich bei Adorno nicht zuletzt deshalb anders dar als bei Kant, weil es mit Hilfe der Kunst eine Rückkehr der Natur markiert.[334] Diese ist in der Kunst allerdings vermittelt und daher nicht naiv: kein simples Programm eines »Zurück zur Natur«.

Für die Ästhetik ergeben sich aus dieser Auffassung von Selbstreflexion in der Kunst zwei grundlegende Forderungen, die Adornos Standpunkt von künstlerischen Strömungen seiner Zeit unterscheiden: Erstens verlangt Auseinandersetzung mit dem Material als Gegebenem seiner Auffassung nach Vergeistigung.[335] Durch Vergeistigung unterscheiden sich Adorno zufolge durchartikulierte Werke von bloßen Happenings und letztlich auch von der von Cage gesuchten Unmittelbarkeit eines Sprechens der Töne an sich, wie er in »Vers une musique informelle« kritisch schreibt.[336] Zweitens durchbricht die geforderte Vergeistigung der Kunst das Primat der Schönheit.[337] Kritisch gegenüber der Dominanz des Geistes über das Sinnliche, des Subjekts über das Objekt, des Künstlers über das Material, markiert Vergeistigung eine Grenze subjektiver Autonomie. Zugleich schränkt sie die Autonomie der Kunst ein, weil sie diese ans Stoffliche bindet.[338] Mit der Emanzipation des Subjekts von seiner falschen, einseitig subjektiven Autonomie ist für Adorno die der Natur verbunden, welche sich dadurch ebenfalls verändere: »Natur, nicht länger vom Geist unterdrückt, befreit sich von

[333] Adorno, *Negative Dialektik*, S. 274.
[334] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 293.
[335] Vgl. ebd., S. 292.
[336] Adorno, »Vers une musique informelle«, S. 505.
[337] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 292.
[338] Ebd.: »Die Emanzipation des Subjekts in der Kunst ist die von deren eigener Autonomie.«

dem verruchten Zusammenhang von Naturwüchsigkeit und subjektiver Souveränität. Solche Emanzipation wäre die Rückkehr von Natur, und sie, Gegenbild bloßen Daseins, ist das Erhabene.«[339] Die Veränderung, die Adorno zufolge einer wahren Emanzipation gleichkäme, besteht im Wesentlichen im Verzicht auf Herrschaft. In der Kunst, die aufgrund ihres mimetischen Moments nicht nur subjektiv gestaltet, sondern auch auf direkten Eingriff verzichte, um das Andere selbst zum Sprechen zu bringen, nehme diese Veränderung, diese Kritik an Herrschaft, ihren Anfang.

Adornos Neuakzentuierung des Erhabenen geht mit einer Reflexion der Kategorie des Tragischen einher, die er – wie Lyotard, der diesen Aspekt allerdings erst im Zuge seiner vertieften Adorno-Lektüre der 1980er Jahre entdeckte – als überholt ansieht.[340] Die Veränderung der Kategorien zeigt sich Adornos Analyse zufolge in der modernen Kunst, die weder Tragik noch Komik im traditionellen Sinne mehr kenne. Zunehmend gegen den schönen Schein rebellisch, stelle sich in der aktuellen Kunst das Erhabene in radikalerer Weise neu dar: als das unaufhebbar Negative. Wie Lyotard beschränkt Adorno seinen Blick nicht auf die Gegenwartskunst. Seiner Anschauung nach zeichne sich diese Umdeutung des Erhabenen bereits in der Klassik ab.[341]

Wie Adornos Kant-Kritik zielt Lyotards Interpretation der Kategorie des Erhabenen auf ein verändertes Verhältnis zur Natur ab, das mit seiner spezifischen Auffassung von Zeit und Geschichte korrespondiert. Lyotard zufolge zeigt sich in der Erfahrung des Erhabenen eine unauflösliche Differenz zwischen Subjekt und Natur. Somit dementiere das Erhabene das Versprechen des Schönen, negiere den »Einklang« des Geistes mit sich selbst und der Natur[342] – und dies bereits schon bei Kant: ist doch die Differenz, die im Sublimen zwischen den verschiedenen subjektiven Vermögen hervortritt, ein Widerstreit im Subjekt.[343] Dass die Einheit des Subjekts durch das Erhabene infrage gestellt werde, zeigt sich laut Lyotard bereits bei Kant.

---

339 Ebd.

340 Vgl. ebd., S. 295.

341 Ebd., S. 295 f.: »Als die bürgerliche Kunst nach dem Erhabenen die Hand ausstreckte und dadurch zu sich selbst kam, war ihr bereits die Bewegung des Erhabenen auf seine Negation hin einbeschrieben.«

342 Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 160 f.

343 Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 179: »Après cela, on aura bien du mal à classer le kantisme parmi les philosophies du sujet, comme il arrive.«

Um die Auffassung zu entkräften, Postmoderne sei generell mit Subjektsverlust und Moderne mit Subjektivität gleichzusetzen, ist ein Paradox in der Lyotard-Rezeption näher zu untersuchen: Wird einerseits der Subjektsverlust unterstrichen, für den er plädiere,[344] wird sein Denken andererseits als Gefühlsästhetik charakterisiert, die auf unmittelbares Ergriffenwerden ziele.[345] Um beide wenig kompatibel erscheinende Positionen, die den Gegensatz zwischen Lyotard und Adorno in den Vordergrund stellen, in ein differenzierteres Bild zu transformieren, ist dem nachzugehen, was der Terminus »Gefühl« bei Lyotard bedeutet. Immer wieder betont Lyotard in seiner Kant-Exegese, dass ästhetische Reflexion nicht auf Wissen ziele, sondern den Zustand des Denkens ins Zentrum stelle. Während Anschauung eine Form von Erkenntnis darstelle, sei das für die ästhetische Selbstreflexion relevante Gefühl weder Erkenntnis noch Emotion, sondern ein spezifischer Affekt, der durch ein Objekt ausgelöst werde.[346] Er sei keine Gefühlsregung, sondern zeige den Zustand des Denkens und damit die Legitimität eines Urteils an. Das Gefühl, affiziert zu sein, begleite jeden Denkakt.[347] Reflexion bedeute in diesem Zusammenhang, sich dieser Affektion bewusst zu sein: dass das Subjekt Adressat, affiziert oder vereinnahmt sei.[348] Hier wird deutlich, dass, selbst wenn ein äußeres Objekt Auslöser des Affekts ist, dennoch keine Rede davon sein kann, dass hier Subjektivität eine Absage erteilt würde. Was allerdings einem bedeutenden Verständniswandel unterliegt, ist die Art und Weise, wie Subjektivität gedacht wird.

Lyotard entwickelt seine Vorstellung vom Subjekt, indem er darauf hinweist, dass man bereits bei Kant in Hinblick auf Reflexion nicht von Subjekt in traditionellem Sinne sprechen könne.[349] Ausgehend von der Unterscheidung zwischen Schönem und Erhabenem legt er dar, dass Schönheit Einheit von Erkennendem und Erkanntem, von Subjekt und

---

[344] Vgl. Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, S. 52.

[345] Siehe dazu auch Sanders, *Der Topos der Undarstellbarkeit*.

[346] Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 23.

[347] Ebd., S. 24: »La sensation (ou le sentiment) est à la fois l'état de la pensée et l'avertissement fait à la pensée de son état par cet état. Telle est la première caractéristique de la réflexion: l'immédiateté fulgurante et la coïncidence parfaite du sentant et du senti.«

[348] Vgl. Billouet, *Paganisme et postmodernité*, S. 127.

[349] Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 27: »Il est remarquable que, dans la plupart des textes cités touchant la réflexion, il n'est que rarement fait mention d'un sujet. […] La notion de ›pensée actuelle‹, au sens évoqué plus haut, est suffisante.«

Natur, impliziere; wesentlich zeitlich definiert, sei sie an das unvorhersehbare und momentane Auftauchen des Objekts gebunden.[350] Wie bei Adorno fungieren bei Lyotard im Unterschied zu Kant sowohl Natur als auch Kunst als Auslöser des Schönen. Mit der Betonung der Zeitlichkeit korrespondiert, dass Lyotard auch auf ein Beispiel aus dem Bereich der Musik zurückgreift, um die Wirkung des Schönen in Natur und Kunst zu charakterisieren: Die Einheit der subjektiven Vermögen werde anhand eines singulären Sonnenuntergangs oder beim Erklingen eines Allegros von Schubert spürbar. Hebt Adorno das Abgründige an Schuberts Musik hervor und deutet sie damit im Sinne des Erhabenen als Todeserfahrung, die dennoch eine versöhnende Perspektive der Veränderung festhält, kann Lyotard Schubert nicht mehr mit dem Erhabenen in Verbindung bringen, weil dieses bei ihm radikaler als bei Adorno die Unmöglichkeit einer Einheit von Mensch und Natur aufzeigt. Konsequenterweise wird Schuberts Musik daher dem Schönen zugeordnet. Warum ist es jedoch hier die Musik, die Lyotard als Beispiel anführt? Es scheint ihre existentielle Gebundenheit an die sich stets erneuernde Erfahrung, die unhintergehbare Zeitlichkeit zu sein, bei der die Bedeutung der gegenwärtigen Erfahrung stärker als bei Malerei und bildender Kunst hervortritt, die diese Wahl bedingt. Bezüglich der Erfahrung des musikalisch Schönen ist es evident, dass diese sich immer wieder erneuern, der Klang immer neu hervorgebracht werden muss, wenn das Schöne real existieren soll. Für die Musikforschung ist es von Interesse, dass Lyotard mit dieser Betonung der Zeitlichkeit auf die Bedeutung der klingenden Musik hinweist.[351] Einmal mehr kommt Lyotard hier Adorno nahe, insofern als dieser bei der Entwicklung seiner ästhetischen Theorie auf seine persönliche Rezeptionserfahrung zurückgegriffen hat.

Aufgrund der Universalität und Notwendigkeit, die mit dem ästhetischen Urteil verbunden sind, signalisiert das Schöne die Möglichkeit von Gemeinschaft. Natur und Kunst fungieren als Anlass und bezeugen daher die Möglichkeit einer Union auf Basis des Gefühls. Wie Lyotard betont, stellt das Schöne allerdings keine Garantie für die reale Existenz und den Bestand einer Gemeinschaft dar, ist doch das Gefühl

[350] Vgl. ebd., S. 33.

[351] Siehe dazu auch Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Work*s, und Zenck, »Dunkles zu sagen«. Vermehrte Anregungen zu diesem Perspektivenwechsel kamen in den letzten Jahren auch aus der Genderforschung. Siehe dazu u. a. die Beiträge in Herr, Woitas (Hg.), *Musik mit Methode*.

der Lust immer nur für Augenblicke gegeben, die in ihrer Einzigartigkeit erlebt und geteilt werden.[352] Die Harmonie zwischen Subjekt und Natur, die im Schönen anklinge, charakterisiert er daher als ein Versprechen auf Gemeinschaft.

Damit korrespondiert, dass sich auch das Subjekt seiner Auffassung nach in der Erfahrung des Schönen immer wieder neu als Einheit konstituiert.[353] Ohne dass man von Subjektsverlust sprechen könnte, ist das Subjekt im Sinne Descartes verloren, wie Lyotard mit Hilfe von musikalischen und – in Weiterführung der Perspektive der Economie libidinale – erotischen Metaphern darlegt:

> Jedesmal, wenn eine Form die reine Lust des Gefühls des Schönen bereitet, ist das, als ob die Dissonanzen, die das Denken teilen – die der Einbildungskraft und die des Begriffs –, phasengleich zu verlaufen begönnen und wenn nicht einer vollkommenen Konsonanz, einem friedlichen Ehestand, so doch einem wohlwollenden und sanften Wetteifern Raum gäben, wie es Verlobte vereint.[354]

Die Überlegungen zu Lust und Schmerz in der *Economie libidinale* werden nun auf ästhetische Phänomene, Schönheit und Erhabenheit, übertragen, wobei im Besonderen der Gedanke einer nie stillstehenden Dynamik wichtig ist. In der Erfahrung des Schönen werde Subjektwerdung immer neu skizziert, das Subjekt erlebe sich im Zustand der Geburt.[355] Lyotard zufolge beschwört das Schöne die Differenz im Horizont ihrer Versöhnung. Im Gegensatz zum Schönen, das Einheit verspreche, dementiere das Erhabene diese und damit die Möglichkeit von Gemeinschaft ebenso wie die eines auf der Harmonie seiner subjektiven Vermögen basierenden Subjekts.[356] Da die zeitliche Synthese für die Genese des Subjekts existentiell sei, bedinge die Aufhebung der Sukzession im Erhabenen auch die der Konstitution des Subjekts als »Ich denke«. Augenblickshafte Erfahrung des Erhabenen, als Schrecken des Ich-Verlusts erlebt, verhindere die Konstitution des Subjekts, woraus sich das Gefühl der Unlust erkläre.[357] Das Schöne verspreche ein

---

[352] Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 33.

[353] Ebd., S. 34: »J'envisage cet unisson singulier et récurrent, mais toujours ›à neuf‹, qui apparaît chaque fois pour la première fois, comme l'esquisse d'un ›sujet‹.«

[354] Lyotard, *Die Analytik des Erhabenen*, S. 30.

[355] Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 34.

[356] Vgl. ebd., S. 37.

[357] Vgl. ebd., S. 176 f.

einheitliches Subjekt, das Sublime hingegen lasse die Differenz zwischen den subjektiven Vermögen erfahren, deren Inkommensurabilität.[358] Lyotards Interpretation zufolge rette Kant das Subjekt mit Hilfe des Sublimen als prekäre Einheit.[359] Das Sublime nehme damit das Versprechen des Schönen zurück.[360] In ähnlicher Weise wie für Adorno ist für Lyotard kritische Philosophie Aufklärung über den Zustand des Subjekts. Dessen subjektive Vermögen unterscheiden sich durch ihre je verschiedene Zeitlichkeit. Während »Ich denke« im Sinne von Descartes nichts anderes als das Bewusstsein der Einheit des synthetisierenden Subjekts unterstreiche, stelle die Regression der Einbildungskraft im Gefühl des Sublimen diese Grundlegung des Subjekts in Frage. Im Bereich des Ästhetischen werde die Auflösung der empirischen Welt als das Erhabene erfahren, wobei sich die Vorstellungen von Denken, Subjekt und Zeit grundlegend verändern.[361] Im Unterschied zur Synthese der kognitiven Erkenntnis mache das ästhetische Gefühl des Erhabenen deutlich, dass eher von subjektiven Fähigkeiten, von Subjektivität als von einem eine Einheit darstellenden Subjekt gesprochen werden könne.[362] Lyotard vergleicht die Erfahrung des Sublimen daher – in ähnlichem Sinne wie Adorno die Erfahrung moderner Kunst – mit der eines gebrochenen Versprechens.

Mit dem Wandel der Subjektsvorstellung korrespondiert eine Veränderung des Stellenwerts und des Verständnisses von Autorschaft in Philosophie und Kunst.[363] Bereits in seiner Arbeit zu Duchamp zeigte sich Lyotard vom Gedanken der Anonymität angezogen.[364] Der Rekurs auf eine schöpferische Kraft, die nicht zu Kapital gemacht werde, zeigt, dass die Frage nach Autorschaft und Autorität für Lyotard zutiefst po-

[358] Ebd., S. 38 f.: »[…] ce qui s'éprouve dans le sublime n'est pas la bonne proportion dans le jeu des deux facultés qui y sont en exercice, mais leur disproportion et même leur incommensurabilité: un ›abîme, *Abgrund*‹ les sépare, qui ›effraie‹ et ›attire‹ l'imagination, sommée de présenter l'absolu.«

[359] Ebd., S. 40: »[…] le sublime annonce à quelques-uns une autre unité, moins complète, naufragée en quelque sorte […].«

[360] Vgl. ebd., S. 176 f.

[361] Vgl. ebd., S. 177 f.

[362] Vgl. ebd., S. 38.

[363] Emmanuelle Quintz hat von einem neuen Status von Rezeption und Kreation gesprochen, Rada Ivekovic bemerkte, Lyotards Affinität zu Adorno suggerierend, ohne diese expressis verbis anzusprechen, dass der Autor seiner Herrschaft enteignet werde. Vgl. Quintz, »Passages«, und Ivekovic, »Lyotard, le penseur du postmoderne«, S. 182.

[364] Vgl. Lyotard, »Les Transformateurs Duchamp«, S. 62.

litisch ist. Wie einerseits mit Marx steht sie andererseits in Hinblick auf die Frage der Freiheit auch mit Kant in Verbindung, wobei Lyotard wie Adorno die Frage der Kausalität behandeln: Duchamp sei von der Mechanik seiner absurden Maschinen fasziniert, weil sie im Gegensatz zur industriellen Produktion die Kausalität, also die Wiederkehr des Gleichen, verhindere. Nicht zuletzt aufgrund seiner gesellschaftskritischen bzw. politischen Bedeutung avanciert das Erhabene zu einem vorrangigen Topos.

Wie Adorno unterstreicht auch Lyotard mit seiner Analyse der Kant'schen Konzeption des Erhabenen, dass in der Moderne das Verhältnis von Subjekt und Natur eines der Unterdrückung, Freiheit an eine Emanzipation von der Natur gebunden ist.[365] Während das Schöne Einheit von Subjekt und Natur verspreche, Natur und Geist einem gemeinsamen Sinn, einer Finalität unterstelle, erlaube das Erhabene subjektive Sinnsetzung des Geistes aus sich selbst heraus ohne Rücksicht auf bzw. sogar wider die Natur. Könne das Schöne als Natur im Denken gelten, so das Erhabene als Subjekt ohne Natur.[366] Nicht mehr die formbare oder formende Natur sei Anlass des Gefühls, sondern eine Gegenwart, die jedes Formgefühl übersteige.[367] Fast unmerklich nimmt Lyotard mit dieser Erläuterung eine schwerwiegende Korrektur der Kant'schen Auffassung des Erhabenen vor, die sich der Kant-Analyse Adornos stark annähert. Im Zentrum steht die Feststellung, dass in der Erfahrung des Sublimen die Natur nicht mehr spreche, was einer gravierenden Veränderung der Naturerfahrung in der Moderne gleichkommt: Die Entmächtigung der Imagination mache taub für die Schönheit der Natur.[368] Die Schönheit der Natur gehe der Vernunft verloren, da der Geist sie für seine eigenen Zwecke gebrauche. Dieser Gebrauch ist Lyotard zufolge ein Missbrauch, da er von Gewalt gekennzeichnet sei. Der Verlust der Natur resultiere aus einem problematischen Tausch,[369] einer unrechtmäßigen Subreption.[370] Das Privileg der Einheit sei damit erkauft, dass die Einbildungskraft zur Machtlosigkeit verurteilt werde. Die Moral verabsolutiert sich, um ihr eigenes Gesetz als oberste Instanz

[365] Vgl. ebd., S. 98.
[366] Vgl. ebd., S. 72.
[367] Vgl. ebd., S. 73.
[368] Vgl. ebd., S. 71 f.
[369] Vgl. ebd., S. 228.
[370] Vgl. ebd., S. 91 f.

festzuschreiben.[371] Wie Adorno betont Lyotard die dunkle Seite des absoluten Sieges der Vernunft:[372] dass die Natur zum Opfer werde.[373] Das Sakrileg dieses Opfers bestehe darin, dass die erste Gabe, das Geschenk, ignoriert und missachtet, gleichzeitig aber auch als unnahbar verherrlicht werde.[374] Während im Schönen das Subjekt auf die Natur, einschließlich seiner eigenen, höre, unterwerfe sich in der Erfahrung des Erhabenen die Einbildungskraft der Obligation, die ihr die Vernunft auferlege.[375] Im Sinne von Adornos Gedanken, dass Emanzipation in der Bewahrung der subjektiven Fähigkeiten bestehe und nicht in der Akzeptanz von deren Schwächung, betont Lyotard, dass sich bei Kant das Subjekt im Sublimen einer höheren Macht ergeben müsse.[376] Die Natur werde nicht mehr im Sinne einer Landschaft wahrgenommen, sondern zum kontingenten Objekt degradiert, dessen sich die Vernunft bediene. Im Unterschied zu dieser ungleichen Beziehung bestehe Emanzipation dagegen Lyotards Ansicht nach darin, die Natur als erste Gabe zu behandeln. Rada Ivekovic hat diesbezüglich von einer Entsubstantialisierung der imperialistischen Instanz des Subjekts gesprochen.[377] Diese vollziehe sich in der Kunst, im Besonderen in Werken der Avantgarde, und komme einer Todeserfahrung gleich, wie auch Lyotards Überlegungen zur Bedeutung der Landschaft in *L'inhumain* verdeutlichen. Dort nimmt er auch auf die späten Streichquartette Beethovens Bezug.[378]

3.10 Analogie und Differenz: Ethik und Ästhetik

Spielt in Adornos Verständnis künstlerischer Sprachlichkeit die ethische Dimension eine wichtige Rolle, ist diese in Lyotards Ästhetik ebenfalls von grundlegender Bedeutung. Das ist in der Literatur auf breites

---

[371] Vgl. ebd., S. 226.
[372] Vgl. ebd., S. 227.
[373] Vgl. ebd., S. 228.
[374] Ebd.: »Le pardon ne s'obtient que par l'abandon, la mise au ban, d'un don premier, qui doit lui-même être infiniment précieux. La nature sacrifiée est sacrée. L'intérêt sublime évoque un tel sacrilège.«
[375] Vgl. ebd., S. 224.
[376] Vgl. ebd., S. 223.
[377] Vgl. Ivekovic, »Jean-François Lyotard, le penseur du postmoderne«.
[378] Lyotard, »Scapeland«, S. 194: »Se dépayser dans un monde sonore. L'oreille brise les défenses de l'écoute harmonique, mélodique, et s'ouvre aux seuls TIMBRES. Alors le paysage des derniers Quatuors de Beethoven.«

Interesse gestoßen.[379] Diese Parallele genauer zu erörtern, ist für einen Vergleich von Adorno und Lyotard insofern wichtig, als sie den Hintergrund der Aufwertung der Ästhetik in Lyotards Denken bildet. Sie zeigt, warum auch bei ihm Philosophie und Kunst notwendigerweise verbunden sind, Theorie ästhetisch werden müsse. Wie bei Adorno Kunst für die Möglichkeit einsteht, eine gewaltlose Gesellschaft zu präfigurieren, und damit eine utopisch-politische Perspektive beinhaltet, die in der realen Kunsterfahrung verankert ist, besteht die Bedeutung der Kunst für Lyotard in einer in der künstlerischen Praxis verankerten ethisch-politischen Dimension. Allerdings ist, was die Verbindung von Ethik und Ästhetik betrifft, Lyotards Standpunkt zu differenzieren: Zweifellos ist er einerseits bemüht, ausgehend von Kant, mögliche Affinitäten zwischen den beiden Erkenntnisbereichen zu untersuchen, andererseits besteht er aber auch auf deren Differenz. Tendenziell stehen sich zwei divergierende Interpretationen dieses Standpunkts gegenüber: Während die erste den Schluss zieht, Ästhetik werde im ursprünglichen Wortsinn als Aisthesis verstanden, sodass die Grenzen der Disziplin signifikant erweitert würden, betont die zweite die ethische Dimension, die Lyotard der Kunst zuspricht. Beide Positionen sind insofern zu relativieren, als Lyotards Aufmerksamkeit für die Differenz primär zu einer Unterscheidung von Ethik und Ästhetik führt, die er parallel zur Unterscheidung zwischen dem Schönen und dem Erhabenen vollzieht. Der Differenz wird Rechnung getragen, indem er die Affinität zwischen Ästhetik und Ethik mit Kant als Analogie definiert. Das ist deshalb von Bedeutung, weil es erlaubt, die Autonomie der Sphäre des Schönen zu bewahren, ohne auf die Annahme einer ethischen Dimension der künstlerischen Erfahrung verzichten zu müssen.[380]

---

[379] Siehe dazu u. a. Knoll, *Theodor W. Adorno, Ethik als erste Philosophie,* Wendel, *Jean-François Lyotard, Aisthetisches Ethos,* und Früchtl, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil: Eine Rehabilitierung*. Bill Readings betonte Lyotards Eintreten für die ethische Verantwortung des kritisch Denkenden: »The importance of Lyotard is to have phrased more clearly than any other writer what the responsibility, as well as the freedom, of the deconstructive critic must be. […] deconstruction is the refusal to allow claims to know the truth of art, to silence the ethical demands that art or politics make on us.« Max Pensky hat im Bemühen um Ethik sogar die größte Affinität zwischen Poststrukturalismus und Adorno gesehen: »The closest affinity between Adorno and poststructuralism can […] be described as the parallel efforts to recover an ethics of alterity, by way of an imminent overcoming of the tradition of philosophical idealism.« Vgl. Readings, *Introducing Lyotard,* S. 38, und Pensky (Hg.), *The Actuality of Adorn*o, S. 6.

[380] Neal Curtis hat die Komplexität dieser Frage von Passage und Grenzziehung und

Auf der Basis des Modells des Widerstreits betont Lyotard, dass Kant die Passage zwischen Ethik und Ästhetik mit Gewalt konstruiert. Er selbst spricht mit Wittgenstein von »Familienähnlichkeiten«, wobei die Unterscheidung zwischen Schönem und Erhabenem den Ausgangspunkt darstellt; wie er betont, ist es das Schöne, das eine Affinität zum Guten aufweist.[381] Bereits hinsichtlich des Schönen stellt Lyotard fest, dass Allgemeingültigkeit nicht in gleicher Weise für die ethische und die ästhetische Sphäre anzunehmen ist, indem er – genauer als Kant – zwischen verschiedenen Arten von Allgemeingültigkeit differenziert.[382] Die Allgemeingültigkeit der Kunst gründe im Unterschied zur Universalität der Moral nicht in Begrifflichkeit.[383] Es sei ein Gefühl, das notwendigerweise geteilt werde. Das Kriterium der Interesselosigkeit zeigt Lyotard zufolge ebenfalls den Widerstreit zwischen beiden Sphären an. Sie sei zwar für die Ästhetik anzunehmen, nicht aber für die Ethik. Während das Interesse am Guten aus dem ästhetischen Urteil resultiere, sei das moralische Gesetz dem Interesse des Willens vorgängig.[384] Daher sei zwischen zwei Arten von Freiheit zu unterscheiden, die im Schönen bzw. Guten erkennbar seien: die des Willens und die der Einbildungskraft.[385]

Beim Erhabenen ist Lyotards Analyse zufolge zwischen zwei Arten von Absolutheit zu differenzieren, die die Trennung von Ethik und Ästhetik anzeigen: der absoluten Ganzheit, also dem Absoluten der Vernunft, die konzipiert, und dem absoluten Maß, der Absolutheit der darstellenden Einbildungskraft.[386] Setzt man diese beiden unterschiedlichen Formen von Absolutheit zueinander in Relation, werde ihr

---

deren Bedeutung im Werk Lyotards stringent zusammengefasst: »Lyotard's philosophy of phrases responds to two basic problems: The first is the heterogeneity of what he calls phrase regimes, focussing especially on the incommensurability of the descriptive (the regime of theory; the ›is‹) and the prescriptive (the regime of the ethical; the ›ought‹), which is in turn a response to the perennial problem articulated in the antinomy between necessity and freedom, or as it is most famously formulated by Kant, the antinomy between two modes of causality, determinate and spontaneous. The second problem is how to think a passage between the two.« Vgl. Curtis, *Against Autonomony*, S. 7.

381 Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 204 f.

382 Vgl. ebd., S. 207.

383 Vgl. ebd., S. 204 f.

384 Vgl. ebd., S. 205.

385 Vgl. ebd., S. 204 f.

386 Vgl. ebd., S. 154.

Anspruch auf Absolutheit negiert, verlange doch jede die Ignoranz des jeweils anderen, sei somit rein selbstbezüglich. Daraus folgt die Charakterisierung dieser Konfrontation als Widerstreit. Aufgrund der Absolutheitsansprüche beider Parteien sei sie heftig. Sie könne zweifach eingeschätzt werden: als tragisch oder absurd, je nachdem ob Logik oder Gefühl im Vordergrund stünden.

Lyotard betont, dass die Ästhetik keine direkte moralische Orientierung impliziere, da sie ausschließlich mit Form befasst sei.[387] Als Teil des Ästhetischen sei auch das Erhabene interesselos.[388] Auch hier stehe das Gefühl im Zentrum, wogegen in der Ethik Interessiertheit vorrangig sei. Dass der Übergang, den Kant zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen konstruiert, mangelhaft und gewaltsam sei,[389] zeige sich auch daran, dass sich das Gefühl beim Übergang verändere. Der Respekt, der unmittelbar von der praktischen Vernunft angesichts des in ihrem Bereich gültigen Gesetzes verlangt werde, sei nicht mit der Empfindung des Erhabenen gleichzusetzen.[390] Auf Praxis gerichtet, sei der Vernunft Leidenschaft fremd. Das Gefühl, der Affekt, sei eine Dimension der Ästhetik, nicht der Ethik.[391]

Lyotards Kant-Interpretation baut auf seiner Kapitalismuskritik und dem Gesellschaftsmodell der *Economie libidinale* auf. Daher übersetzt er den Gegensatz zwischen interesseloser und interessierter Sphäre auch in den zwischen Kunst und Ökonomie. Der besondere Stellenwert der Kunst gründet für ihn darin, dass sich das Schöne durch Interesselosigkeit vom Geschmack der Sinne unterscheide.[392] In der Ökonomie entspreche dem Mangel seine Aufhebung. Infolge des dominierenden ökonomischen Denkens sei es heute besonders schwierig, sich Interesselosigkeit vorzustellen.[393] Die von Kant angedeutete Passage zwischen Ästhetik und Moral klassifiziert er als Economie sacrificielle und daher für kritisches Denken nicht nachvollziehbar. Die Differenz zwischen den von Kant unterschiedenen Gebieten sei unhintergehbar,

[387] Vgl. ebd., S. 102.
[388] Vgl. ebd., S. 172.
[389] Vgl. ebd., S. 208.
[390] Vgl. ebd., S. 156 f.
[391] Vgl. ebd., S. 189.
[392] Vgl. ebd., S. 197.
[393] Vgl. ebd., S. 198.

Ästhetik keine Brücke, Kants System brüchig,[394] Ethik und Ästhetik zu trennen.[395]

Letztlich plädiert Lyotard mit dieser Betonung der Differenz wie Adorno für die Autonomie des Ästhetischen.[396] Die Differenz müsse im Bewusstsein bleiben, um die Autonomie des Ästhetischen zu bewahren.[397] Auch Lyotard spricht der Ästhetik einen zentralen Stellenwert zu. Indem er die Differenz, die Heterogenität der Fähigkeiten betont, tritt er letztlich für die Gleichberechtigung des Ästhetischen ein, indem er kritisch die Unterordnung der Imagination unter die Vernunft aufzeigt. Die intendierte Aufwertung der ästhetischen Sphäre begründet er, Kant folgend, aus der Charakterisierung der Ästhetik als Bedingung von Erkenntnis, woraus sich die Vorrangstellung der ästhetischen Reflexion vor dem Verstand und der Vernunft ableiten lässt.[398] Ohne Ästhetik sei weder Erkenntnis noch Ethik möglich.

Die Aufwertung des Ästhetischen bei Lyotard zielt letztlich auf die Kunst. Wie Adorno diskutiert er die Problematik der Rechtfertigung von Kunst und besteht, anders als Kant, auf einer politisch-gesellschaftlichen Bedeutung, insbesondere für die Aufklärung und deren Kritik. Lyotards Kant-Lektüre kann somit auch als Korrektur in Hinblick auf Kants Vernachlässigung der Kunst verstanden werden. Lyotards Modifikation von Kants Ästhetik und der Stellung der Kunst darin zeigt sich bereits bei der Auseinandersetzung mit Kants Beispiel, dem Roman, in *L'Enthousiasme*. Bei Kant nimmt Kunst eine prekäre Stellung ein: Nur ethisch wertvolle Kunst sollte seiner Ansicht nach Geltung beanspruchen können. Verurteilt Kant den Roman, weil er nicht zur Aufklärung über die ethische Bestimmung des Menschen beitrage,[399] ist für Lyotard dieser und damit die Kunst insgesamt sehr wohl eine mögliche Domäne des Ausdrucks des Ethischen, wie er mit Kant gegen diesen zu begründen versucht. Seine diesbezüglichen Überlegungen zeigen, dass die Möglichkeit von Ethik für Lyotard an die Frage nach der Möglichkeit des Politischen gekoppelt ist. Die Frage einer möglichen ethischen Bedeutung des Romans ist mit der Auseinandersetzung mit Kants Geschichtsphilosophie verknüpft. Wie Lyotard in *L'Enthousiasme* erläu-

---

394 Vgl. ebd., S. 200.
395 Vgl. ebd., S. 202.
396 Vgl. ebd., S. 157 f.
397 Vgl. ebd., S. 202.
398 Vgl. ebd., S. 242.
399 Vgl. Lyotard, *L'Enthousiasme*, S. 80.

tert, geht die Idee der Aufklärung mit einer fiktiven Zweckbestimmung der Natur einher. Hinsichtlich der Geschichte könne eine solche Zweckbestimmung nur in Form von Konjekturen erfolgen. Stellt Kant es frei, Konjekturen in den Prozess der Geschichte einzubringen, um die Leerstellen auszugleichen, die die verfügbaren Informationen hinterlassen, und einen besseren Seelenzustand des Lesers zu bewirken, könne auch der Roman Lyotard zufolge als eine solche Konjektur angesehen werden. Wichtig sei es, den imaginativen und fiktiven Charakter dieses Prozesses der Sinnsetzung, dessen Ziel ein Gefühl sei, im Bewusstsein zu behalten. Die Konjektur sei nicht Utopie in dem Sinne, dass sie über den Zustand der Wirklichkeit hinwegtäuschen wolle, sondern vielmehr der Versuch, die Widerstandskraft des Lesers zu stärken. Der Kunst komme somit bei der Formulierung des Politischen eine spezifische Rolle zu. Das anvisierte Ziel, gegen die Gleichgültigkeit anzukämpfen und den Widerstandsgeist zu stärken, zeigt deutlich, warum Lyotard Kant als aktuell für die Zeit der Postmoderne ansieht: Damals wie heute müsse gegen Gleichgültigkeit und Melancholie gekämpft werden.[400] Kunst könne im Sinne eines solchen Kampfes gleichsam Geschichtszeichen schaffen. In den Kant-Vorlesungen führt Lyotard diesen Gedanken weiter aus: Es sei der Stil, der dazu diene, den gewünschten Affekt hervorzurufen.[401] Auch hierin zeigt sich jedoch der von Lyotard betonte Unterschied der Ästhetik zur Moral, da für Letztere Stilfragen irrelevant seien. Das stilistische Ideal sei das der Einfachheit. Einerseits Zeichen des Absoluten in den Formen der Natur und den menschlichen Sitten, sei es in der Kunst in »Schulen« wie dem Suprematismus, der Abstraktion und dem Minimalismus zu finden. Ist die spezifische Bedeutung des Erhabenen für Lyotard ähnlich wie für Adorno mit dem Gedanken des Widerstands verbunden,[402] hat Gérald Sfez darauf hingewiesen, dass das Erhabene zugleich der Punkt des schwächsten und des stärksten Widerstands ist.[403] Nicht die Moralität werde als erhaben empfunden, sondern der Widerstand gegenüber den Neigungen.

Während die politisch-ethische Bedeutung des Erhabenen darin zu sehen ist, dass man die Disproportion zwischen dem reinen Willen und dem empirischen Verlangen erfahre,[404] besteht die ethische Bedeutung

---

[400] Vgl. ebd., S. 91.
[401] Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 193.
[402] Vgl. ebd., S. 285 f.
[403] Vgl. Sfez, *Jean-François Lyotard, la faculté d'une phrase*, S. 127.
[404] Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 285 f.

des Schönen für Lyotard dagegen darin, dass es als Gabe zu betrachten ist. Lyotard unterstreicht, dass sich angesichts des Schönen die Imagination mit Liebe zur Natur verbinde: Das Schöne lehre uns, interesselos zu lieben.[405] Diese Liebe sei positiv und schöpferisch, nicht lediglich reproduktiv wie im Dienste theoretischer Erkenntnis.[406] Die Freiheit der Imagination bestehe gerade in dieser genuinen Schöpfungskraft, mit der sie eine zweite Natur kreiere. Wie Lyotard betont, ist das Schöne, das angesichts der Natur erfahren wird, ein Analogon des Ethischen. Die Affinität zwischen dem Schönen und dem Guten äußere sich als Geste.[407] In der Beschreibung dieser Geste nimmt Lyotard den Gedanken eines sprachlosen Ausdrucks, einer Chiffren-Schrift der Natur im Sinne von Benjamin, auf:

> Das Gemüt deutet eine Geste an, während es eine Landschaft [genießt]. Nennen wir die natürlichen und – wie Kant es verlangt – von ihren materialen Reizen entkleideten Schönheiten, welche es auch immer sein mögen, *Landschaften*. Sie »sprechen« zu uns, bzw. durch sie »spricht« die Natur »figürlich« in einer »Chiffreschrift« zu uns. Die Chiffre dieser Schrift bleibt unbekannt. Es ist unmöglich, die Landschaften zu entschlüsseln, sie begrifflich zu »*exponieren*«. Sie sind allein über das Gefühl, über den Geschmack zugänglich.[408]

Worin besteht nun diese Geste? Lyotard unterstreicht, dass sie eine Richtungsänderung beinhalte, führe doch die Betrachtung des Naturschönen zur Selbstbesinnung des Geistes, der die eigene Bestimmung entdecken wolle.[409] Anhand der Naturschönheit erfahre der Geist Zweckmäßigkeit, letztlich Sinn. Die Pointe dieser Analyse Lyotards besteht darin, dass er aufzeigt, dass das Schöne und das Erhabene bei Kant ähnlich behandelt werden, wobei er kritisch bereits beim Geschmack eine Subreption ortet: Die Geste zur Ethik hin markiere einen Gebrauch der Natur durch den Geist, des Objekts durch das Subjekt.[410] In der

---

405 Vgl. ebd., S. 183.
406 Vgl. ebd., S. 87 f.
407 Vgl. ebd., S. 221.
408 Lyotard, *Die Analytik des Erhabenen*, S. 203, Modifikation S. K.
409 Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 221.
410 Ebd., S. 222: »[…] il y a déjà une subreption impliquée dans le goût, mais qui marche à rebours, depuis l'objet vers le subjectif. Le paysage, par sa dérobade, fait allusion à la destination de la pensée. La faveur dont on l'accueille induit un ›tour‹, timide, suspendu, une tournure de respect. Mais l'allusion à la loi ne va plus loin que ce regard oblique.«

Erfahrung des Erhabenen werde dieser Gebrauch der Natur zu einem Missbrauch. Sinn sei nur mehr mit Gewalt herzustellen:

Das Erhabene kappt den Faden, unterbricht die Anspielung, erschwert diese Subreption. […] Es ignoriert die Natur, so »*unerklärlich*« (i. O. dt.) […], wie sie für den *Aufklärer* (i. O. dt.) bleiben muß, der entschlossen ist, ihr Rätsel vor dem metaphysischen Wahn eines Leibniz' oder Hegels zu bewahren. Das Erhabene kümmert sich nicht einmal um die Seitengeste auf die Ethik hin, welche die Ästhetik der Natur erlaubt und vom Gesetz für seine Realisierung gefordert zu werden scheint. Hier gibt die Natur dem Denken kein Zeichen, kein indirektes Zeichen auf seine Bestimmung hin. Das Denken macht von der Natur *Gebrauch*.[411]

Im Unterschied zum Schönen wende sich die Interesselosigkeit des Erhabenen gegen das Sinnliche.[412] Im Unterschied zur Naturschönheit verweist das Sublime auf die Unvereinbarkeit von Natur und Dogmen, auf den tiefen Konflikt zwischen Gesetz und Natur:

Das Erhabene ist das Kind der unglückseligen Begegnung von Idee und Form. Unglückselig, weil sich diese Idee so wenig konzessionsbereit, das Gesetz (der Vater) so autoritär, so bedingungslos, die Rücksicht, die es fordert, so ausschließlich zeigt, daß dieser Vater die Zustimmung der Einbildungskraft, und sei es durch eine köstliche Rivalität, gar nicht erst einholt. Er fordert ihre Retraktion, ihre »Schrumpfung«. Er treibt die Formen auseinander, bzw. die Formen zerteilen und zerstreuen sich, verlieren in seiner Gegenwart jedes Maß. Er befruchtet die den Formen hingegebene Jungfrau, ohne Rücksicht auf ihre Gunst. Er fordert nur Rücksicht für sich selbst, für das Gesetz und dessen Realisierung. Er bedarf keiner schönen Natur. Er verlangt gebieterisch nach einer vergewaltigten, überwältigten, erschöpften Einbildungskraft. Sie stirbt bei der Geburt des Erhabenen. Sie glaubt zu sterben.[413]

Das Erhabene in Moderne und Postmoderne

3.11 Entzauberung und Transzendenz: Musik als Paradigma

Wie bei Lyotard bildet auch bei Adorno die Kapitalismuskritik die Basis seiner Ästhetik. An seine Ausführungen zur Kulturindustrie in der *Dialektik der Aufklärung* anknüpfend, spricht er sich in seinen Über-

[411] Lyotard, *Die Analytik des Erhabenen*, S. 204.
[412] Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 183.
[413] Lyotard, *Die Analytik des Erhabenen*, S. 201.

legungen zu Kunst und Kulturindustrie in der *Ästhetischen Theorie* gegen alle ökonomisch dominierten Kunstformen aus. Ist auch Adornos Kritik der Kulturindustrie ein häufig behandeltes Thema, wird doch wenig beachtet, dass er den Gegensatz von sogenannter ernster Musik und Unterhaltungsmusik letztlich durch den von Kulturindustrie und Kunst in emphatischem Sinne ersetzt und damit die traditionelle Unterteilung der kulturellen Produktion in verschiedene Sparten überwindet.[414] So wird kaum analysiert, dass Adorno im Besonderen auch an publikumswirksamer und am Musikmarkt erfolgreicher Musik der Klassik oder Romantik Kritik übt. Deren Problematik zeigt sich seinen Analysen zufolge weniger an Misserfolgen, wie etwa an sinkenden Publikumszahlen, als an Schwierigkeiten, rein künstlerischen Qualitätsanforderungen entsprechen zu können: »Blühende Kunstgattungen und Sparten der Kunstübung wie die traditionelle Oper sind nichtig geworden, ohne daß es in der offiziellen Kultur sichtbar würde; in den Schwierigkeiten jedoch, auch nur dem eigenen Perfektionsideal nachzukommen, wird ihre geistige Insuffizienz unmittelbar zur praktischen; ihr realer Untergang ist absehbar.«[415] Wie Lyotard greift auch Adorno das Diktum Hegels vom Ende der Kunst auf und aktualisiert es vor dem Hintergrund aktueller Gesellschaftskritik. Einerseits ist die Frage nach Stellenwert und Rechtfertigung der Kunst in der entzauberten Welt von eminent gesellschaftspolitischer Aktualität; andererseits eignet ihr auch eine historische Dimension, insofern als sie eine Auseinandersetzung mit der Romantik impliziert. Deren Erbe besteht Adorno zufolge darin, dass bereits die Idee von Kunst die Erinnerung an einen anderen als den rein rationalen Zugang zur Natur wach halte. Allerdings könne diese andere Beziehung zur Natur in der Kunst nicht einfach eins zu eins ins Werk gesetzt werden, sondern sei kritisch zu reflektieren.[416] Aufgabe der Kunst sei es, die Problematik und Illusion, die sich in einem rein rationalen Zugang zur Welt verberge, zu entlarven.[417] Fordert

---

[414] Albrecht Wellmer hat darauf hingewiesen, dass sich die »Unterscheidung zwischen dem ästhetisch Bedeutsamen oder Gelungenen und dem ästhetisch Nichtigen oder Misslungenen« bei Adorno nicht mit der Unterscheidung zwischen U- und E-Musik deckt. Vgl. Wellmer, »Sprache – (Neue) Musik – Kommunikation«, S. 321.

[415] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 34.

[416] Vgl. ebd., S. 93.

[417] Diese Illusion bezeichnet Adorno auch als den Schein, den es beim Versuch, durch die scheinbare Undurchdringlichkeit des Faktischen und Realen hindurch zur Wahrheit des Möglichen vorzudringen, zu durchbrechen gelte. Dass damit allerdings nicht Irrationali-

Adorno, Kunst habe antiromantisch zu sein, schließt das Opposition gegen den Warencharakter der Realität ein, den Adorno als Resultat unterschwellig fortlebender Romantik in einer antiromantischen Welt betrachtet.[418] Wie bereits in den Studien zu Hegel wird hier die Verschränkung von Kritik am philosophischen Denken und Kapitalismuskritik deutlich. Einerseits stellt bereits der Fortbestand der Kunst ein Erbe der Romantik dar, andererseits ist ihre Stoßrichtung jedoch gegen Tendenzen gerichtet, die moderne Welt romantisch zu verklären und das in ihr dominierende Tauschprinzip zu fetischisieren.

Die Komplexität des Romantikbezugs spiegelt sich auch in Adornos Vorstellung von Autonomie. Als reines An-sich-Sein der Kunstwerke gedacht, bildet sie die Basis seiner kritischen Ästhetik, in der Kunst als Gegenmodell zur von der Tauschvorstellung geleiteten Ökonomie fungiert. Da sie keiner äußeren Zweckmäßigkeit folgt, widersetzt sich die Kunst der Ideologie der Nützlichkeit und ist damit auch Anwalt der Natur. Der Absage an die vom Menschen gesetzte Zweckmäßigkeit wohnt laut Adorno eine metaphysische Dimension inne: »Dialektisch ist die Zweckmäßigkeit der Kunstwerke als Kritik an der praktischen Setzung von Zwecken. Sie ergreift Partei für die unterdrückte Natur; dem verdankt sie die Idee einer anderen Zweckmäßigkeit als der von Menschen gesetzten; freilich ward jene durch die Wissenschaft von der Natur aufgelöst.«[419] Indem Adorno Kants Formel von der zwecklosen Zweckmäßigkeit der Kunst aufgreift, bringt er die Kunst in Gegensatz zur Naturwissenschaft. Im Unterschied zu deren Objektivität sei Kunst immer subjektiv vermittelt und ziele auf die Sache selbst als reines An-Sich. Adorno betont die Notwendigkeit subjektiver Vermittlung, da nur sie strukturellen Zusammenhang schaffen könne.[420] Dieser sei unabdingbar, weil er Transzendenz ermögliche: »Deren Ort in den Kunst-

tät verbunden ist, hat Yvonne Sheratt stringent erläutert: »Adorno's utopian philosophy of history sees aesthetic experience as a source of redemption. Enlightenment can most realise itself, Western history attains its historical goal, if aesthetic experience conjoins with reason. Within this view, Adorno generates a philosophy of history which contradicts both Enlightenment and Romantic persuasion, the former for seeing ›redemption‹ as residing within rationality only, the latter for believing it lies solely within the realm of art.« Vgl. Sheratt, *Adorno's Positive Dialectic*, S. 18.

[418] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 93.

[419] Ebd., S. 428.

[420] Ebd.: »Kunst ist Rettung von Natur oder Unmittelbarkeit durch deren Negation, vollkommene Vermittlung. Dem Unbeherrschten ähnelt sie sich an durch unbeschränkte Herrschaft über ihr Material.«

werken ist der Zusammenhang ihrer Momente. Indem sie auf einen solchen drängen sowohl wie ihm sich einpassen, überschreiten sie die Erscheinung, die sie sind.«[421]

Produktionsästhetisch gedacht, orientiert sich Adornos Vorstellung von Transzendenz als Überschreitung des Details hin zum Gesamtzusammenhang zugleich am musikalischen Rezeptionsmodus. Denn in der Musik ist es evident, dass sich der Sinn einer Komposition erst im Laufe der Aufführung konstituiert und daher lediglich im Mitvollzug und im Nachhinein, als Erinnerung an diesen, fassbar wird. Adorno versteht Transzendenz somit nicht in religiös dogmatischem Sinn, sondern geht von der Vorstellung einer dem Kunstwerk inhärenten Dynamik aus, die an die Materialität der künstlerischen Erfahrung gebunden ist und im Akt der Rezeption erfahrbar wird. Colin Hearfield hat die politische Bedeutung der ästhetischen Erfahrung von Transzendenz hervorgehoben: »Only through that semblance of transcendence, affectively experienced in autonomous art, does the utopian claim to social freedom become manifest.«[422] Für Hearfield ist das Erhabene in der modernen Kunst der utopische Schein von Transzendenz, dessen Wahrheitsgehalt mit der Negation der schönen Form korrespondiert.[423] Hier ist zu ergänzen, dass Adorno darüber hinaus eine kritische Reflexion des transzendenten Scheins fordert. Im Gegensatz zur Natur, die den von ihr ausgehenden Schein nicht durchbrechen könne, müsse Kunst durch ihre Gestaltung klar machen und reflektieren, dass die in der Kunst zur Erscheinung gelangende Transzendenz gesetzt sei, der transzendente Schein der Kunst eben nur Schein. Sonst verliere sie den Anspruch auf Wahrheit.[424]

Die Erfahrung von Transzendenz ist für Adorno Kunsterfahrung schlechthin. Romantisch ist dieser Standpunkt insofern, als künstlerische Erfahrung für ihn eine spezifische Sinnerfahrung einschließt, die mit wortsprachlichen Mitteln nicht einholbar ist. Im Vollzug ihres Zusammenhangs, »nicht erst, überhaupt wohl kaum durch Bedeutungen sind Kunstwerke ein Geistiges. Ihre Transzendenz ist ihr Sprechendes oder ihre Schrift, aber eine ohne Bedeutung oder, genauer, eine mit

[421] Ebd., S. 122.
[422] Hearfield, *Adorno and the Modern Ethos of Freedom*, S. 161.
[423] Vgl. ebd., S. 161 f.
[424] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 122.

gekappter oder zugehängter Bedeutung.«[425] Dieser Gegensatz zur Sprache zeigt, dass für Adorno die Musik das Paradigma von Kunst schlechthin darstellt, womit er wiederum einen Topos romantischer Ästhetik weiterführt, nicht ohne ihn jedoch aus der Perspektive der Rezeption in säkularisierter Weise neu zu interpretieren.

Ob die Erfahrung von Transzendenz gelingt, stellt für Adorno auch ein wesentliches Kriterium für die Qualität der neuen Musik dar. Die Unhintergehbarkeit des Gegensatzes von Kunst und Ökonomie kommt darin zum Ausdruck, dass Transzendenz seiner Ansicht nach, wenn auch Resultat musikalischer Struktur, dennoch nie Produkt kalkulierter Wirkung sein kann. Zahlreiche Kritiken, wie etwa die an Strauss oder Wagner, demonstrieren die Relevanz dieses Kriteriums für Adorno. So schreibt er über Strauss, dass dessen Musik »der eigenen Beschaffenheit nach der Publikumsmasse als Angebot wie nie zuvor«[426] gegenübertrete. Wagner wirft er vor, »die demokratische Rücksicht auf den Hörer« werde zum »Einverständnis mit den Mächten der Disziplin: in Hörers Namen wird zum Schweigen gebracht, was nach anderem Maße fühlt als die Zählzeit«[427]. Misslingen besteht für Adorno darin, dass das Materielle, welches das Werk zu einer Einheit verbindet, in der ästhetischen Erfahrung nicht in Bewegung gerät und sich daher keine weitere Dimension erschließt: »Kompositionen versagen als Geräuschkulissen oder als bloß aufbereitetes Material, Bilder, wo die geometrischen Raster, auf die sie sich reduzieren, in der Reduktion bleiben, was sie sind; daher die Relevanz der Abweichungen von den mathematischen Formen in all den Gebilden, die ihrer sich bedienen.«[428] Gelungene Objektivation beinhaltet für ihn Dynamisierung. Nicht nur für die Musik, sondern auch für die Malerei ist somit Adorno zufolge der den Werken inhärente Prozesscharakter wesentlich, bedinge er doch die Konstitution von Sinn. Dieser manifestiere sich in der Spannung zwischen Totalität und Augenblick, die als sinnvoll erfahren werde. »Der Augenblick, der die Kunstwerke sind, schoß zumindest in den traditionellen dort zusammen, wo sie zur Totalität wurden aus ihren partikularen

---

[425] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 122.

[426] Adorno, »Richard Strauss«, S. 567.

[427] Adorno, »Versuch über Wagner«, S. 2. Zu Adornos Strauss-Kritik siehe auch Kogler, »Altvertrautes als Neues«.

[428] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 122.

Momenten.«[429] Mit dieser Betonung der Dynamisierung verändert sich auch der Werkcharakter entscheidend: Werke werden für Adorno in dem Moment zu einem Kraftfeld, wo sie zu Erscheinungen werden.

Die Überwindung des Scheins besteht somit darin, dass die Kunstwerke zur Erscheinung werden: »Sie überflügeln die Dingwelt durch ihr eigenes Dinghaftes, ihre artifizielle Objektivation. Beredt werden sie kraft der Zündung von Ding und Erscheinung. Sie sind Dinge, in denen es liegt zu erscheinen. Ihr immanenter Prozeß tritt nach außen als ihr eigenes Tun, nicht als das, was Menschen an ihnen getan haben und nicht bloß für die Menschen.«[430] Modell für diese Form der Objektivation ist die Musik.

3.12 Transzendenz, Immanenz und das Ende von Kunst

Wird auch vielfach diskutiert und betont, dass Lyotards Ästhetik um das Erhabene zentriert ist, sind die Gründe hierfür bislang jedoch kaum näher dargelegt worden. Wie die Verbindung seiner Kulturkritik mit der Ästhetik zeigt, ist Lyotards Interesse für Kant zum einen daraus zu erklären, dass er dessen Denken in hohem Maße als aktuell ansieht. Die Auseinandersetzung mit dem Erhabenen stellt sich als ein Versuch dar, seine Zeit, die Postmoderne, zu verstehen. Bereits in *L'Enthousiasme* erklärt er, dass die geschichtliche Begebenheit, die es zu erfassen und auf die es zu reagieren gelte, die für unsere Zeit charakteristische Erfahrung der Heterogenität sei. Diese Erfahrung habe eine Veränderung auch der Kategorie des Erhabenen zur Folge, das angesichts der Heterogenität der Diskursarten an Komplexität gewinne:

Ebenso wie die Begebenheit, mit der Kant konfrontiert wurde, durch die Französische Revolution veranlasst wurde, bewirkt die Begebenheit, die wir als Philosophen und moralische Politiker heute zu bedenken haben und die in keiner Weise mit dem Enthusiasmus von 1789 homolog ist (weil sie ja nicht durch die Idee eines Zwecks hervorgerufen wird, sondern durch die Idee von mehreren Zwecken oder sogar durch die Idee von heterogenen Zwecken), bewirkt also diese Begebenheit unserer Zeit ein Erhabenes neuer Art, das noch paradoxer ist als das Erhabene des Enthusiasmus. In diesem Erhabenen neuer Art würde nicht nur der niemals zu überbrückende Abstand zwischen der Idee und dem empfundenen werden, was sich repräsentiert, um sie zu »realisie-

[429] Ebd., S. 125 f.
[430] Ebd.

ren«, sondern der Abstand zwischen den verschiedenen Satzfamilien und ihren jeweiligen legitimen Darstellungen.[431]

Neben Kulturkritik ist Sprachkritik die zweite wichtige Basis, auf der Lyotard seine Ästhetik entwickelt. Dies zeigt sich darin, dass Lyotard zufolge das Erhabene mit der Problematik verbunden ist, dass die unterschiedlichen Diskursarten verschiedene Repräsentationsmöglichkeiten zulassen, woraus die Unmöglichkeit folge, traumatischen geschichtlichen Ereignissen sprachlich gerecht zu werden. In einem weit stärkeren Maß als bei Kant sind die Ereignisse, auf die sich Lyotard bezieht, mit Desillusionierung und Traumata verbunden, wie seine Aufzählung zeigt:

> Auschwitz, ein offener Abgrund, wenn man einen Gegenstand darstellen soll, der imstande ist, den Satz von der Idee der Menschenrechte für gültig zu erklären; Budapest 1956, ein offener Abgrund angesichts des Satzes der Idee des Völkerrechts. Kolyma, ein offener Abgrund angesichts des Satzes, der das spekulative (illusorische) Konzept der Diktatur des Proletariats darstellt; 1968 ein offener Abgrund angesichts des Satzes von der »demokratischen« Illusion, welche die Heterogenität von Herrschaft und Souveränität verdeckte.[432]

Die Frage, inwieweit angesichts der desaströsen Geschichte von Fortschritt gesprochen werden könne, verbindet Kant mit unserer Zeit. Geht Adorno davon aus, dass man dem Unaussprechlichen nicht vorschnell Sinn zuordnen und daher die Geschichte nicht in Hinblick auf ein Ziel interpretieren dürfe, entscheidet sich Lyotard vorerst mit Kant für eine positive Sicht: Die Einsicht, dass es nicht nur ein Ziel der Geschichte geben könne, sei zugleich der Beginn, der Vielfalt und Heterogenität möglicher Zielsetzungen Rechnung zu tragen. »What is crucial for Lyotard about Kant's account is that history is thought as a totality, but not presented as a grand narrative«, hielt Simon Malpas fest. »Kant's deduction of progress refuses to set up a model for historical development from which an ›end of history‹ can be deduced and throws into question any single perspective or methodology for dealing with historical occurrences. All one is left with is the recognition that there is progress, that something must happen and be responded to.«[433] Wird angesichts dieser Argumentation Manfred Franks Kritik, dass Lyotard Auschwitz funktionalisiere, indem er es als ein geschichtliches Faktum

---

[431] Lyotard, *Der Enthusiasmus*, S. 108.
[432] Ebd., S. 108 f., Ergänzung der Übersetzung S. K.
[433] Malpas, *Jean-François Lyotard*, S. 83.

neben andere stelle und als negatives Geschichtszeichen gebrauche, verständlich und erscheint der Gegensatz zu Adorno unüberbrückbar, ist er dennoch zu relativieren, bestehen doch beide darauf, dass man nicht an der Vorstellung eines vorgegebenen Ziels der Geschichte festhalten könne.[434] Mit dieser totalitätskritischen Position zielen sie auf den Ausschluss totalitärer politischer Konzepte: nicht nur gegen den Faschismus, sondern auch gegen den in der Informationsgesellschaft zunehmend überhand nehmenden Kapitalismus.[435] Denn beide behaupten sich als das Ende der Geschichte. Lyotards zentrales Anliegen gilt der Frage, wie man Heterogenität respektieren und dennoch kritisch urteilen könne. Ähnlich wie für Adorno ist Fortschritt von diesem Standpunkt aus nur als modifizierte Haltung, als Fortschritt in kritischem Denken möglich. Dementsprechend besteht die kritische Funktion des Sublimen, wie Lyotard sie in *L'inhumain* für die künstlerische Avantgarde konzipiert, darin, die Differenz – das »Nichtidentische« in Adornos Terminologie – erfahrbar zu machen und damit alternative Urteilskriterien zu erschließen. In der *Analytik des Erhabenen* erklärt er, dass die ästhetische Erfahrung alternative Wahrnehmungsmöglichkeiten der Wirklichkeit bereitstellt, damit deren Heterogenität aufzeigt und eindimensionale Sichtweisen kritisiert.[436] Ein wesentlicher Aspekt, den Lyotard mittels des traditionellen Beispiels des erhabenen Berggipfels hervorhebt, ist Transzendenz im Sinne von Überschreitung: Man fühle eine Präsenz, die über die des Objekts hinausgehe.[437]

Neben *L'Enthousiasme* und der *Analytik* finden sich weitere Hinweise auf die Hintergründe, die Lyotard dazu führen, dem Erhabenen in

---

[434] Vgl. Lyotard, *L'Enthousiasme*, S. 96 f.

[435] Ebd., S. 100: »[…] ce qui reste d'attraction entre les phrases de la Babel postmoderne, ce qui paraît les vérifier, du moins dans l'expérience sujette à concept et à présentation directe, nous avons après Marx appris à penser que c'est ce sujet imposteur et cette raison aveuglement computrice qui s'appellent le capital, en particulier quand il s'empare des phrases elles-mêmes pour les mercantiliser et en faire de la plus-valeur dans la nouvelle condition du *Gemeinwesen* qui s'appelle ›société informatisée‹.«

[436] Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 280.

[437] Ebd.: »Le sommet alpestre est un phénomène qui indique qu'il est aussi autre chose qu'un phénomène. Il l'indique précisément en ce qu'il excède ›presque‹ la capacité de compréhension de l'imagination et oblige celle-ci à battre en retraite. L'espace et le temps qu'elle renonce à synthétiser (qui ne sont donc plus l'espace et le temps comme formes de l'intuition) font alors signe de la ›présence‹ imprésentable d'un objet de pensée autre que l'objet de l'expérience, mais qui n'est sentimentalement déchiffrable nulle part ailleurs que sur ce dernier.«

der Postmoderne essentielle Bedeutung zuzusprechen, in seiner insbesondere im deutschsprachigen Raum kaum beachteten 1984 publizierten Studie zur Malerei Jacques Monorys, deren erster Teil bereits in den 1970er Jahren entstand. Dieser Text ist insofern interessant, weil Lyotard Monorys Malerei nicht zur Avantgarde zählt, woraus sich eine zu den Überlegungen in *L'inhumain* komplementäre Sicht des Erhabenen ergibt. In beiden Essays, die das Buch vereint, knüpft Lyotard expressis verbis an die Problematik an, die Adorno und Benjamin in den 1930er Jahren diskutierten: den Wandel der subjektiven Erfahrung in der Moderne. Ohne diese Verbindung zu Adorno und Benjamin zu thematisieren, hat Christine Pries darauf aufmerksam gemacht, dass mit dem Erhabenen die Wahrnehmungsfähigkeit ins Zentrum des Interesses rückt: »Gerade weil mit Hilfe der Neuen Technologien eine zweite, künstliche Realität erschaffen werden kann, sind wir mehr als je zuvor auf unsere Wahrnehmungsfähigkeiten angewiesen. Sie gewinnen sowohl erschließende als auch korrektive Funktion. Noch den anästhetischen Tendenzen unserer Zeit kann letztlich nur eine erweiterte Sensibilität gewachsen sein.«[438]

Lyotard radikalisiert die Diskussion zwischen Adorno und Benjamin in Hinblick auf den Wandel von der Moderne zur Postmoderne.[439] Dabei zeigt sich die in der Postmoderne noch einmal verschärfte Krise der Erfahrung an zwei grundlegenden Problemen: der Fragwürdigkeit des Subjekts und der Krise des Humanismus.[440] Erstere korrespondiere mit dem Verdacht, dass die zentrale Stellung des Subjekts in der Welt eine idealistische Illusion sei.[441] Die Krise der Humanität stelle Sinn und Gültigkeit des Fortschrittsdenkens in Frage, da, wie Lyotard mehrfach ausführt, technischer Fortschritt nicht mit Humanität gleichgesetzt werden kann.[442] Letztlich läuft die Auseinandersetzung mit der Erfahrung und deren Veränderung in der Moderne auf die Frage nach Möglichkeiten der Erfahrbarkeit von Sinn und Transzendenz hinaus, wie sie

---

[438] Pries (Hg.), *Das Erhabene*, S. 24.

[439] Vgl. Lyotard, *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*, S. 8.

[440] Vgl. ebd., S. 8 f.

[441] Ebd.: »En quoi consiste le bouleversement de l'expérience? Dans un soupçon: et si le Je n'avait pas d'existence? et s'il n'y avait pas de dialectique temporelle amassant l'expérience? et si le monde n'avait besoin de l'aliénation d'un sujet pour se connaître?«

[442] Ebd.: »[…] Le XXe siècle se montre accablant par ses succès comme par ses échecs: l'expérience de l'humanité paraît n'être pour rien ni aux uns ni aux autres, et elle n'en sort pas enrichis, pour le moins.«

bereits Adorno reflektiert hat. Dabei unterscheidet Lyotard zwischen zwei unterschiedlichen Wegen, der Sinnkrise zu begegnen: Nostalgie und Optimismus.[443] Die optimistische Position ist eine avantgardistisch-experimentelle, die die Repräsentation wie auch das Subjekt in Frage stellt.[444] Allerdings wird eine solch experimentelle Position von Lyotard nicht umstandslos als positiv bewertet. Der Verlust des Subjekts habe, wie er an Monorys Bildserie *Ciels* kritisch erläutert, weitreichende Konsequenzen, verschwinde doch mit dem Subjekt auch die Sinnfrage und damit Transzendenz.[445] Lyotard stellt in Monorys Malerei die Bedeutung der Kategorie des Erhabenen in der Postmoderne und ihre Veränderung in den Mittelpunkt. Aber stellt bei Kant die Erfahrung des Erhabenen eine Form der Stärkung des Subjekts, ein Mittel gegen die Melancholie, dar, indem sich die physische Schwäche des Ich ins Bewusstsein seines geistigen Vermögens, letztlich in die Idee der Freiheit als oberstes Ziel des Menschen, verwandelte,[446] stelle sie sich bei Monory als durch den Verlust von subjektiver Erfahrung geprägt dar. Bilder wie *Ciels*, die den Sternenhimmel als objektive Realität, gleichsam mit naturwissenschaftlicher Genauigkeit zeigen, stellen Lyotard zufolge die Frage nach den Adressaten: Wenden sich diese Bilder nach wie vor an eine wie auch immer geartete »Gemeinschaft«?[447] Welches Gefühl solle geteilt werden? Und wenn es kein Gefühl mehr zu teilen gebe, was sei dann der Sinn des künstlerischen Ausdrucks? Wie sei die Teilnahmslosigkeit, die Objektivität angesichts des Sinnverlusts, den die Kälte der Bilder widerspiegle, zu verstehen? Deutlich zeigt sich hier die kritische Stoßrichtung von Lyotards Ästhetik. Wenn er fragt, inwieweit noch von Erhabenheit im Sinne eines Schreckens gesprochen werden könne oder ob nicht dieser bereits einer umfassenden Affirmation gewichen sei, die Verlust der Kultur, der Natur als Bezugspunkt und letztlich Gleichgültigkeit einschließe, steht letztlich nichts anderes

---

443 Vgl. ebd., S. 10.

444 Vgl. ebd., S. 12 f.

445 Ebd., S. 127 f.: »Il y a un déclin marqué dans l'instance subjective dans les Ciels. Précédemment la question du sens est posée par un sujet qui en souffre, et rapportée à ce sujet, moi ou nous. […] à quoi donc auras-tu, aurez-vous passé la vie? La question est posée à partir du terme de la vie, au futur antérieur. Déjà mort, je me regarde encore vivant et je pèse le sens et le non-sens. Seule une conscience à la première personne, douée d'ubiquité temporelle, détient ce privilège de juger ce qui aura été. Or l'interrogation inhérente aux Ciels ne paraît pas exprimée sur ce mode subjectif.«

446 Vgl. ebd., S. 129 f.

447 Vgl. ebd., S. 136.

als das kritische Potential der Kunst zur Debatte.[448] Während die Aufklärung das öffentliche Interesse auf die Identität eines Volkes und seine Zukunft richte und somit mit einer hoffnungsvollen Perspektive auf den Verlauf der Menschheitsgeschichte verbunden sei, zeige sich an Monorys Bildern, dass es in der Postmoderne kein öffentliches Interesse in einem solch aufklärerischen Sinne mehr gäbe, dass die Tradition der Aufklärung zu Ende sei.[449] Das rein naturwissenschaftlich dominierte Menschenbild, das die Führung übernommen habe, sei ohne Ziel und spiegle ökonomisches Kalkül wider. Für die Moderne sei die Subjektivität der Erfahrung essentiell.[450] Mit dem Verlust des Subjekts, den Lyotard bereits an Baudelaires »Dandy« feststellt, gehe die Kälte der Welt einher; Erfahrung schließe nicht länger die Erfahrung des Leidens ein.[451]

Daraus zieht Lyotard nun einen radikalen Schluss: Die Krise der Erfahrung in der Postmoderne bestehe darin, dass letztlich mangels subjektiver Erfahrung auch die Erfahrung des Erhabenen nicht mehr existiere. Dieser Verlust kulminiere in einer neuartigen Zeitkonzeption, die Stabilität und Relation ausschließe.[452] Der Verlust des Erhabenen entspreche somit einem Verlust der Zeiterfahrung: Momentane Wahrnehmung ersetze Erinnerung und Geschichtsbewusstsein, das Schlagen der Uhr zerstöre jegliche Illusion von Dauer. Mit dem Verlust des Erhabenen sei das Subjekt der Erfahrung seiner Ohnmacht beraubt. Bei Monory gehe der Verlust der subjektiven Dimension mit dem der Melancholie einher: Er beziehe sich auf kein vom Sinnverlust oder der Unmöglichkeit, das Absolute zu repräsentieren, affiziertes Ich mehr.[453] Angesichts dieser Auflösung des Subjekts drohe in der Postmoderne nichts weniger als das Ende der Kunst: Schönheit und Erhabenheit erscheinen gleichermaßen obsolet.

---

[448] Ebd.: »En appelle-t-il secrètement, inconsciemment, à la vieille horreur? Ou à l'acceptation sereine? A une sagesse dans la mort des amours, des politiques, des cultures, et du cosmos lui-même?«

[449] Vgl. ebd., S. 142.

[450] Vgl. ebd., S. 7.

[451] Ebd., S. 145: Aux confins du dandysme, la souffrance de la chair et le pathos de la présentation sensible s'estompent.«

[452] Vgl. ebd., S. 134 f.

[453] Ebd., S. 130 f.: »Monory n'a plus recouru au sentiment subjectif, à la mélancolie. Sa peinture et son texte cessent de se référer à l'état d'un sujet affecté par la perte du sens ou l'impossibilité de présenter l'absolu.«

Ist bereits im ersten Teil der Abhandlung aufgrund der Betonung der zeitlichen Dimension der Erfahrung sowie der Leiderfahrung eine Nähe zu Adorno spürbar, knüpft Lyotard im zweiten Teil explizit an Adorno an, wobei dessen Überlegungen zum Erhabenen in der *Ästhetischen Theorie* im Zentrum stehen. Um die Frage nach der Veränderung des Erhabenen in der aktuellen Kunst zu beantworten, greift Lyotard Adornos Bemerkung über die Verschiebung vom Erhabenen zum Lächerlichen auf.[454] An Monorys Himmelsbildern zeige sich eine solche Veränderung der Idee des Absoluten. Angesichts der Degradierung des absolut Großen, das keine Größe mehr darstelle, zu der man sich positiv in Beziehung setzen könne, sei das Kapital als abstrakter Wert, als neues Unendliches zum Undarstellbaren geworden.[455] Das Absolute, Sensibilität und Sinn würden vom Kapital ersetzt.[456] Mit der Veränderung des Erhabenen verschwinde die Sensibilität für den Widerstreit, der überhand nehmende Positivismus überwinde die Differenz.[457] Die instrumentell gewordene Rationalität triumphiere. Wenn aber alles der Rationalität unterworfen sei, ändere sich die Rolle des Subjekts entscheidend.

Lyotards Interpretation der Malerei Monorys kann zugleich als seine Version der Problematik des Verlusts der Aura verstanden werden, wobei diese in Lyotards Verständnis wesentlich eine spezifische Zeiterfahrung beinhaltet.[458] Sie impliziert die Erfahrung der Vergänglichkeit, die bereits Adorno in seinen Überlegungen zu Natur und Geschichte in den Mittelpunkt gestellt hatte.[459] Der Verlust der subjektiven Dimension ist somit der einer spezifischen zeitlichen Erfahrung,

---

454 Ebd., S. 136 f.: »Adorno observe que l'esthétique du sublime se met bientôt à ›sonner creux‹, que le sublime ›se change en son contraire‹, que le sujet qui croyait trouver son ultime identité dans l'idée de l'absolument grand ›est livré au comique‹, et qu'il n'y a qu'un pas du sublime au ridicule.«

455 Vgl. ebd., S. 145.

456 Ebd.: »L'absolu n'est plus au-delà des sens quand il n'y a plus de sensibilité. Il est l'infini quantitatif présent dans chaque marchandise, l'infini du crédit présent dans chaque titre de paiement, l'infini du cosmos se reproduisant dans ce que nous n'osons plus appeler la production.«

457 Vgl. ebd., S. 147 f.

458 Vgl. ebd., S. 132 f.

459 Ebd.: »Walter Benjamin déplore la disparition de l'aura dans l'art de l'âge industriel. Elle est l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper autour de l'objet, le souffle léger qui enveloppe un objet de nature ou d'art avec ses harmoniques (ses correspondances, dit Baudelaire; ses associations, dit Freud), et lui donne la profondeur d'un lointain temporel, le *Hauch* du poème goethéen *Ueber allen Gipfeln …*«

der auch die Erfahrung des Erhabenen unmöglich macht: In Monorys Bildern wie beispielsweise den *Ciels* passe sich die Zeiterfahrung der naturwissenschaftlich objektiven Weltsicht an.[460] In der naturwissenschaftlichen Welt der Tatsachen sei das Individuum der totalen Immanenz im Jetzt ausgesetzt, der menschliche Geist habe keine Erinnerungsfunktion und kein Bewusstsein mehr.[461] Für den Betrachter der fotografisch genau abgebildeten Sterne sei sein Gegenüber unnahbar, da jeglicher Hintergrund fehle, der Vergleiche und Relationen ermöglichen würde. Lyotard beschreibt diese Perspektive im Sinne eines Verlusts von Transzendenz: als reine Oberflächlichkeit.[462]

Beziehungslosigkeit sei das Resultat einer Gegenwart ohne Erinnerung und Zukunft. Im Gegensatz zur Erfahrung der Unsicherheit der Gegenwart, die Lyotard mit Hilfe der Kategorie des Ereignisses fokussiert und mit einer spezifischen Zeiterfahrung verbindet, ist für ihn mit der rein physikalischen Präsenz ein Stillstand von Zeit und Bewegung verbunden. Diese neuartige Erfahrung der Welt trete in Gegensatz zur Erfahrung in der Moderne, für die Lyotard zufolge eine spezifische Zeitlichkeit essentiell ist, wie er in Hinblick auf Augustinus ausführt.[463] Sie sei an den Gedanken einer Entwicklung gebunden, schließe Auseinandersetzung mit dem Tod ein und bedinge die Möglichkeit von Sinn. An solch existentielle Zeiterfahrung gebunden, sei die künstlerische Sprachlichkeit der Moderne zugleich neu und in der Tradition verankert.[464] Objektivität als Erfahrung von Zeitlosigkeit sei charakteristisch für die Erfahrung der postmodernen Welt. Lyotards Beschreibung der postmodernen Krise der Erfahrung zeigt, dass Zeitlosigkeit, die den Tod verdrängt, seiner Auffassung nach Nihilismus impliziert.[465] Der Verlust der Zeiterfahrung stelle eine Form des Todes dar.[466] Der Stellen-

[460] Ebd., S. 128: »En tout cas, ce n'est plus […] une recherche du temps perdu. Un monde physique est là, seulement. S'il y a un temps, ce n'est pas celui de la conscience.«

[461] Vgl. ebd., S. 133.

[462] Ebd.: »On le prive alors de ses prothèses, on tourne son regard vers un astre. Cet astre ne lui ›souffle‹ rien. Sans profondeur, il ne lui donne que du tout proche. Il sature son présent. L'ici-maintenant de la sensation, rendu incomparable, n'a pas le moyen de révéler son insuffisance en s'associant à d'autres impressions qui seraient là sans y être.«

[463] Vgl. ebd., S. 7.

[464] Vgl. ebd., S. 132 f.

[465] Ebd., S. 134 f.: »Le véritable motif nihiliste n'est pas la terreur du temps, c'est l'intemporel.«

[466] Ebd., S. 135: »Les yeux des félins et des femmes de Monory comme ceux de ›la belle Féline‹ et des chats de Baudelaire restent ouverts sur maintenant, qui est tout. […] Battre

wert, den die Musik, die Zeitkunst schlechthin, für Lyotards Philosophie besitzt, liegt in der Auseinandersetzung mit dem Tod begründet. Wie bei Adorno steht auch bei Lyotard die Musik als subjektiv gestaltete Zeit für einen Zustand von Lebendigkeit und Hoffnung ein.[467] Der subjektiven Gestaltungsmöglichkeit beraubt, sei das absolute, rein objektive Zeitmaß dagegen dem Tod und dem Nihilismus verwandt.

Wie der Text zu Monory zeigt, ist Lyotards Kunstphilosophie Kunstkritik in einem ähnlichen Sinne wie Adornos Schriften zur Kunst. Am Beispiel von Monorys Werken setzt er sich mit einer Ästhetik auseinander, die durch den Verlust des Sublimen charakterisiert ist. Sein Hauptanliegen ist es zu klären, ob bzw. wie der zu beobachtende Verlust der Zeiterfahrung zur Idee von Kunst in Spannung steht, die seiner Auffassung nach grundsätzlich mit Einspruch gegen den Nihilismus verbunden ist. Vor dem Hintergrund dieser Frage beurteilt er letztlich Monorys Werk positiv. Spiegle es auch den Verlust der Erfahrung und die Bedrohung des modernen Lebens durch den Nihilismus wider, wende sich Monorys Malerei als Kunst nichtsdestotrotz an eine Gemeinschaft und beanspruche damit auch politische Relevanz.[468] Der Akt des Malens rechne mit Adressaten.[469] Lyotard beschreibt Monorys Ästhetik als eine des Schönen, die sich mithilfe technischer Präzision in lückenloser Perfektion erfüllt.[470] Das Schöne unterliege dabei einem entscheidenden Wandel: Es gerate zu schön und lasse daher kein freies ästhetisches Urteil im Sinne Kants mehr zu. Nicht länger Versprechen eines Subjekts, entwerfe das Schöne ein kritisches Bild der Anonymität unserer Welt, in der Subjektivität irrelevant geworden sei. Zuerst weitgehend deskriptiv, stellt Lyotards Kommentar schlussendlich doch die kritische Frage, inwieweit es genüge, die Realität zu zeigen, um diese in Frage zu stellen,[471] wobei er die Frage nach der kritischen Funktion der

---

le temps, voilà ce qu'est être mort: un, un, un … Le mort est immortel parce qu'il ne va pas jusqu'à deux.«

[467] Ebd.: »Les mélodies donnaient à la vie son aura, et sa profondeur au moi. Débarrassé des résonances et des rythmes, le temps cesse de passer, il est le mètre absolu.«

[468] Vgl. ebd., S. 130 f.

[469] Ebd.: »Qu'on saisisse un pinceau plutôt qu'un revolver, même pour signifier que le revolver est la seule réalité, il s'ensuit qu'on se reconnaît des destinataires, et pas seulement des cibles.«

[470] Ebd., S. 144 f.: »C'est une esthétique du beau, mais dans laquelle le réglage libre du sensible ou de l'imaginaire avec l'entendement a fait place au réglage déterminé par les moyens techno-scientifiques de production et de reproduction des images […].«

[471] Vgl. ebd., S. 130 f.

Kunst als Frage nach der Möglichkeit von Zeugenschaft formuliert. Lyotard zufolge bezeugen Monorys Bilder einen neuen Zustand der Realität, indem sie – im Gegensatz zur Avantgarde – diese Realität wie Fotografien zeigen. Es ist diese Beobachtung, die Lyotard dazu bringt, Monory als Paradigma des letzten Künstlers anzusehen. Im Zentrum der Argumentation steht, dass seine Bilder eben keine Fotografien, sondern Malerei sind, worauf ihre Fähigkeit zur Zeugenschaft beruhe.[472] Die Verankerung im Material trage entscheidend zur Distanzierung von der abgebildeten Realität bei. Allerdings sei der Adressat der Bilder die Konsumgesellschaft, das Publikum stelle keine Gemeinschaft mehr in dem Sinne dar, dass Ideale und Ideen geteilt würden.[473] Wie die Individuen nur mehr die per Zufall geteilte Chronologie der Lebenszeit verbinde, sei auch Monorys Himmel aller Ideale beraubt und stelle sich nur mehr als reines Faktum dar.[474] Dieses Faktum sei nun nicht mehr durch subjektive Erfahrung vermittelt, sondern durch abstraktes Wissen. Seine Betrachter werden zu Überlebenden, zu bloßen Experimentatoren in naturwissenschaftlich objektivierendem Sinn, die sich mit Fakten konfrontiert sehen. Die Fähigkeit zu leiden und zu wünschen, gehe verloren.[475] Das Unendliche sei in der Postmoderne zum unendlichen positivistischen Wissen und damit innerweltlich geworden. In der Figur des Experiments fallen Erhabenes und Schönes zusammen.[476] Wie Lyotard resümiert, sind das Schöne und das Erhabene als subjektive Erfahrung sowie ihre Unterscheidung für den wissenschaftlich-maschinellen Blick irrelevant geworden:

Die Unterscheidung zwischen schön und erhaben ist hinfällig geworden. Sie setzt voraus, dass man einen Zustand der Harmonie und einen der Disharmonie zwischen Vernunft und Sinnlichkeit unterscheiden könne. Der gestirnte Himmel ist so weit schön, als man darin die Harmonie zwischen Wirklichkeit und einer intellegiblen Ordnung sieht, erhaben wenn man ihn als notwendi-

[472] Vgl. ebd., S. 144 f.

[473] Vgl. ebd., S. 141.

[474] Vgl. ebd., S. 151.

[475] Ebd.: »Ce qui reste de ›nous‹, avec notre capacité de désirer et de souffrir, c'est que ›nous‹ avons à servir ces dispositifs. C'est en quoi ›nous‹ sommes ou des survivants (mais nous ne pouvons le savoir qu'en dehors du service) ou des expérimentateurs.«

[476] Ebd., S. 148 f.: »Monory […] paraît abandonner l'esthétique du sublime, et retourner par sa plastique à celle du beau, celle d'une harmonie entre le sens et le sensible. C'est seulement par le trop de beau qu'il attire l'attention sur le fait essentiel de la post-modernité, l'incorporation du sublime dans le beau, la synthèse de l'infini et du fini dans la figure de l'expérimentation.«

gerweise insuffizientes Analogon zum absolut großen betrachtet. Aber der Himmel ist weder das eine noch das andere, wenn er aufhört, eine sinnliche Realität zu sein, die einem für Ideen begabten Subjekt gegeben ist, und wenn er ein Kunstprodukt ist, das mit Hilfe von Wissensmaschinen gewonnen wurde.[477]

Es ist wohl kein Zufall, dass Lyotard den Himmel als Beispiel wählt, dessen Betrachtung bei Kant das Gefühl einer moralischen Bestimmung des Menschen evozierte. Dieser ideellen Dimension enthoben, ist das naturwissenschaftliche Experiment vom Vertrauen in die Kapazität der menschlichen Performativität gekennzeichnet.[478] Dieser Entzauberung zum Trotz bewahrt das Bild, das kein Faktum ist, Lyotard zufolge aufklärende Funktion, indem es an die menschliche Kondition erinnert und damit eine kritische Gedächtnisfunktion erfüllt.[479] Kunst erinnere an die Körperlichkeit und Flüchtigkeit der conditio humana, die die industrielle Produktion vergessen lassen will. Sie gehe auf eine andere, aus der Mode gekommene Kultur zurück, deren Essenz subjektive Erfahrungen von Sinn, Glück und Leid bilden. Die durch den spezifischen Umgang mit dem Material entstehende Distanz zur Realität der technischen Produktion erlaube, das Unsichtbare in kritischer Weise sichtbar zu machen.[480] Im Realismus Monorys, der die Rationalität der neuen Technologien male, ohne an deren Allmacht glauben zu machen, zeige sich, wie sich das Erhabene durch den Verlust der subjektiven

---

477 Ebd., S. 130 f., Übersetzung S. K.

478 Ebd., S. 150 f.: »[…] ce qu'il [le ciel étoilé, Anm. d. V.] montre surtout, c'est la concentration, sous le nom d'expérimentation, du savoir et du savoir-faire qui sont la propriété des nouvelles machines. […] L'expérimentation résultant de la techno-science capitaliste ne laisse pas de place à l'aura des souvenirs et des espérances. Elle ne connaît que des facts, le bleu est un fact micro-ondulatoire, […] l'émotion sublime un fact psycho-physiologique, les uns et les autres sont analysables et productibles à partir d'axiomatiques, et les axiomatiques sont des dispositifs logiques ›intéressants‹, c'est-à-dire qui permettent d'analyser les savoirs et les pouvoirs et de les étendre sans fin. L'infini est celui des compétences et des performances passées et futures […].«

479 Ebd., S. 151 f.: »Les images de Monory […] sont dures. Leur dureté vient de leur tendresse, elle tient à ce que les tableaux rappellent aux survivants leur condition, au lieu de la leur faire oublier. ›Nous‹ pouvons oublier cette condition quand nous parcourons les illustrés […].«

480 Ebd.: »Que le monde techno-scientifique capitaliste soit reproduit fidèlement comme une illustration, mais au pinceau, suffit à établir l'écart nécessaire pour que devienne visible ce qui n'est pas vu dans les illustrations, l'infini quantitatif des savoirs et des pouvoirs qui a rongé les expériences et fait de nous des rescapés ou des expérimentateurs.«

Erfahrung verändert habe.[481] Lyotard übt hier, mit Benjamin und Adorno vergleichbar, Kritik am Transzendenzverlust. Immanenz ersetze Transzendenz, sei doch das postmoderne Erhabene nichts als die Unendlichkeit des Möglichen. Im Gegensatz zur Avantgarde zeige diese sich bei Monory positiv, was allerdings nicht bedeute, dass die Malerei nicht Kritik zum Ausdruck bringe.[482] Durch die materielle Dimension, die an die Technik der Ölmalerei gekoppelt ist, die außerhalb des industriellen Produktionssystems steht, bezeuge die Malerei diesen Zustand.[483] Dieses Zeugnis verweise auf die Gefährdung der Kunst, auf ihr mögliches Ende, male doch der Pinsel nichts anderes als eine Welt ohne Malerei, in der kein Zeugnis mehr notwendig sei, da nur das Faktische als real gelte und dieses für sich selbst einstehen könne. Wie Lyotards Formulierung deutlich macht, treten Kunst und Realität hier in äußersten Gegensatz, sodass ein Ende von Kunst absehbar werde. In diesem Sinne ist Monory für Lyotard der letzte Maler, ein letzter Zeuge einer obsolet gewordenen Kultur, der sich mit seiner Malerei gleichsam verabschiedet.[484] Lyotards Überlegungen zu Monory sind nicht zuletzt auch deshalb relevant für die Einschätzung seiner postmodernen Ästhetik, weil sie die Bedeutung, die er der Kunst zuschreibt, eindeutig zu erkennen geben. Sei auch der Kunst eine politische Dimension inhärent, die die rein künstlerische Sphäre überschreite, sei es doch die Kunst, die jene Erfahrung ermögliche, die in der postkapitalistischen Welt mit dem Erhabenen zu verschwinden drohe. Der These, dass Ästhetik zu Aisthesis im Sinne einer kunstüberschreitenden Wahrnehmung von Differenzen werde,[485] ist nur vor diesem Hintergrund zuzustimmen. Wie für Benjamin, wie Marc Jimenez hervorgehoben hat,[486] ist auch für Lyotard bereits der Fortbestand der Kunst politisch relevant.

---

[481] Vgl. ebd., S. 152 f.
[482] Vgl. ebd., S. 153.
[483] Ebd., S. 153 f.: »Il suffit pour qu'apparaisse cet infini […] de l'usage du pinceau à huile, parce qu'il ne fait pas partie de ce monde et y semble dérisoire. C'est usage est là comme un témoignage.«
[484] Ebd.: »Le pinceau de Monory *est* cet autre témoin, qui fait ses adieux.«
[485] Vgl. Welsch, »Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen«.
[486] Vgl. Jimenez, *Adorno et la modernité*, S. 51.

3.13 Rätselcharakter und Sinnverlust

Während Lyotards Engagement für die Avantgarde eine Rezeption erleichtert haben mag, die seine Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung vorrangig als aisthetisches »gegen die moderne Beschränkung auf die Kunst« gerichtetes Programm ansah,[487] scheint Adornos Auseinandersetzung mit der Moderne den avantgardistischen Kern seiner Ästhetik tendenziell verdeckt zu haben. Festzuhalten ist, dass auch Adorno die künstlerische Avantgarde seiner Zeit ins Zentrum seiner Überlegungen stellte.[488] Die Frage, die Lyotard als zentral für die Avantgarde betrachtet, nämlich die, was Kunst sei, ist auch für Adorno unabdingbar: zu reflektieren, »was Musik überhaupt sei«[489]. Er setzt sie zu philosophischer Reflexion in Beziehung, wobei er die Problematik der Rechtfertigung der Kunst angesichts ihrer Funktionslosigkeit in einer utilitaristisch orientierten Gesellschaft reflektiert. Wie er anhand von Überlegungen zum Rätselcharakter der Kunst ausführt, ist eine solche Rechtfertigung allerdings problematisch. Es sei die raison d'être von Kunst, »sich der raison d'être, also der Rechtfertigung des eigenen Daseins, nach den Maßstäben einer wie sehr auch sublimierten Selbsterhaltung zu entziehen.«[490] Adornos Auffassung nach widerspricht die bloße Existenz von Kunst dem Selbsterhaltungszwang; gerade dadurch werde sie ein Paradigma von Freiheit. Da ihre eigene Funktionslosigkeit der Abwertung allen »unnützen Lebens« in der Gesellschaft widerspreche, wohne ihr eine wichtige ethische Dimension inne. Wie jeglicher Funktionalität widersetze sie sich auch dem Tausch und übe somit Kritik an der Dominanz der kapitalistischen Ordnung. Mit der Autonomie der Kunst steht für Adorno das Lebensrecht des Nichtidentischen, des Anderen, auf dem Spiel. Die Funktionslosigkeit der Kunst ist Garant für Sinn jenseits des subjektiv Gesetzten. Diese Argumentation ist insofern wichtig, als sie den Stellenwert der Musik in Adornos Philosophiekonzeption verständlich macht. Denn es ist gerade die Musik, die ohne Rätselhaftigkeit nicht vorstellbar ist, wogegen die Gegenständlichkeit der Malerei wie die Begrifflichkeit der Literatur diese Rätselhaftigkeit

---

[487] Vgl. Pries, *Ästhetik im Widerstreit*, S. 9.
[488] Siehe dazu auch Eichel, »Zwischen Avantgarde und Agonie«.
[489] Adorno, »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik«, S. 151.
[490] Ebd., S. 152 f.

herabmindern.[491] Die Rätselhaftigkeit schafft die Verbindung zur Praxis. Denn die innere Dynamik, die Adorno zufolge Mitvollzug verlangt, lasse Kunst als menschliche Verhaltensweise kenntlich werden:

Aller Musik kommt primär zu, was den Worten der Sprache erst durch verfremdende Konzentration widerfährt. Sie blickt auf den, der sie anhört, mit leeren Augen, und je tiefer man sich in sie versenkt, um so unbegreiflicher wird, was sie eigentlich soll, bis man lernt, daß die Antwort, wenn eine solche möglich ist, nicht in der Kontemplation liegt, sondern in der Interpretation: daß also einzig derjenige Musik enträtselt, welcher Musik richtig spielt, als ein Ganzes. Ihr Rätsel äfft den Betrachter, indem es ihn dazu verführt, als Sein zu hypostasieren, was selber Vollzug ist, ein Werden, und als menschliches Werden ein Verhalten.[492]

Der Sinn von Musik, die als Verhaltensweise gedacht ist, liegt konsequenterweise in ihrer gestischen Dimension beschlossen: »In Musik geht es nicht um Bedeutung sondern um Gesten. […] Gefragt kann nicht werden, was sie als ihren Sinn mitteilt, sondern Musik hat zum Thema: wie können Gesten verewigt werden.«[493]

Deutlich inspiriert von Walter Benjamins Sprachphilosophie, deutet Adorno die gestische Rätselhaftigkeit der Musik auch als Gerichtetheit auf das Absolute. Ihr Vorbild sei der reine Name, die »absolute Einheit von Sache und Zeichen, die in ihrer Unmittelbarkeit allem menschlichen Wissen verloren ist«[494]. Die Ausrichtung auf den Namen impliziert die Affinität von Musik und Philosophie.[495] Modellcharakter komme der Musik insofern zu, als ihr Wesen die Möglichkeit rein subjektiver Sinnsetzung dementiere.[496] Als »reiner Laut, losgelöst von seinem Träger«, schließe sie immer auch ein Moment von Intentionslosigkeit ein. Dadurch sei sie »das Gegenteil eines jeglichen Bedeutens, einer jeglichen Intention auf den Sinn«[497]. Die modellhafte Rolle der Musik für die Kunst insgesamt erläutert Adorno in Anknüpfung an die Ro-

[491] Ebd., S. 153: »Eigentümlich aber ist es der Musik, daß in ihr, kraft ihrer Absonderung aus der visuell oder begrifflich bestimmten, gegenständlichen Welt, der Rätselcharakter hervorgehoben, daß er beinahe von ihr selbst urgiert wird.«
[492] Ebd., S. 154.
[493] Ebd.
[494] Ebd.
[495] Ebd.: »In den utopischen und zugleich hoffnungslosen Anstrengungen um den Namen liegt die Beziehung der Musik zur Philosophie, der sie eben darum in ihrer Idee unvergleichlich viel näher steht als jede andere Kunst.«
[496] Siehe dazu auch Schwarte, *Die Regeln der Intuition*.
[497] Adorno, »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik«, S. 154.

mantik.[498] Technisch begründet er sie aus der spezifischen Zeitlichkeit, die sie selbst, unabhängig von der empirischen, hervorbringe.[499] Durch die subjektive Gestaltung der Zeit habe Musik Teil an Aufklärung. In ihr vollziehe sich ein Prozess der Vergeistigung, mit der eine kritische Perspektive auf das Gegebene korrespondiere: ein »bloß Daseiendes« werde zu einem Geistigen.[500] Der Prozess der Vergeistigung entspricht Adorno zufolge dem einer zunehmenden »Herrschaft über bloß Natürliches«, einem Subjektivierungs- und Humanisierungsprozess, der auch als »Sprachwerdung«[501] beschrieben werden kann. In jene Entwicklung verstrickt, die Adorno und Horkheimer als »Dialektik der Aufklärung« beschrieben haben, sei der Sprachcharakter der Musik allerdings »doppelten Wesens«: Sei in ihm auch ein Moment der Herrschaft und damit der Unfreiheit enthalten, impliziere das mimetische Moment, das sich in der Musik erhalten habe, dennoch auch subjektive Freiheit. Ihr Sprachcharakter bewirke, »daß Musik, durch die Verfügung über das Naturmaterial, sich in ein mehr oder minder festes System verwandelt, dessen einzelne Momente eine dem Subjekt gegenüber selbständige und zugleich diesem offene Bedeutung haben.«[502] Entscheidend für die Entwicklung der abendländischen Musik sind für Adorno zwei Elemente: erstens die Tonalität, deren Wirkung die Auffassung von Musik als Sprache nachhaltig prägte und bis in die Gegenwart prägt;[503] zweitens

[498] Ebd., S. 157 f.: »Schumann […] hat den einstmals berühmten Satz aufgestellt, die Ästhetik der einen Kunst sei auch die der anderen. Daß die Romantik dieses Programm, das dann im Gesamtkunstwerk sich ad absurdum führte, gerade von der Musik her entwickelte, ist kein Zufall.«

[499] Ebd., S. 158 f.: »Die musikalische Zeit ist wirklich musikalische – also nicht bloß die meßbare des Verlaufs eines Stückes – nur als die vom musikalischen Inhalt abhängige und ihn wiederum determinierende, konkrete Weise der Vermittlung des Sukzessiven. Diese musikalische Zeit aber variiert so vollkommen von Typus zu Typus, daß ihre übergreifende Idee sich auf das Alleräußerlichste, die chronometrische Einheit zu beschränken hätte. Daß das musikalisch-inhaltlich vermittelte Zeitbewußtsein in einem Vokalsatz Palestrinas, einer Fuge des Wohltemperierten Klaviers, dem ersten Satz der 7. Symphonie, einem Prélude von Débussy und einem auf zwanzig Takte verkürzten Quartettsatz von Anton von Webern unendlich differiert, wird auch der nicht verkennen, der gegen phrasenhafte Analogien, wie dem vom Neo-Klassizismus propagierten Ausdruck ›statische Musik‹, jegliche Zurückhaltung sich bewahrte.«

[500] Vgl. ebd., S. 160.

[501] Ebd.

[502] Ebd., S. 161 f.

[503] Ebd.: »Die ganze Musik von den Anfängen des Generalbaßzeitalters bis heute hängt zusammen als ein ›Idiom‹, das in weitem Maße durch die Tonalität gegeben ist und

Mimesis, deren Charakter sich allerdings wesentlich geändert habe: »im Gegensatz zu ihren frühen, gestisch-mimetischen Regungen« sei sie nun »zu einer subjektiv vermittelten und reflektierten Nachahmung, zur Nachahmung dessen, was im menschlichen Innern sich zuträgt,« geworden.[504]

Das Zusammenspiel von befreienden und herrschaftlichen Momenten hat Adorno auch als widersprüchliche Wechselbeziehung zwischen Konstruktion und Ausdruck gefasst. Das komplexe Verhältnis von Konstruktion und Ausdruck in der Kunst entspreche den historischen realen Prozessen von Verdinglichung und Subjektivierung in der Gesellschaft.[505] Dieser Widerspruch sei in der Moderne mit zunehmender Rationalisierung immer stärker angewachsen und hervorgetreten: »Je mehr sie, als Sprache, den Ausdruck als Nachahmung eines Gestischen, Vorrationalen in die Gewalt nimmt und verstärkt, um so mehr arbeitet sie zugleich auch, als dessen rationale Bewältigung, an seiner Auflösung.«[506] Diese Paradoxie stellt für Adorno den tieferen Grund für die Krise der neuen Musik dar, in der »die Objektivität der Zeichen sich aufgelöst« habe und die zugleich mit der Idiomatik ihre Ausdruckskraft einbüße.[507] Gehe der Musik der Ausdruck als Innerlichkeit verloren, drücke sich in ihrer Sprachlosigkeit Entfremdung als gegenwärtiger Zustand des Subjekts aus.[508] Die Wirkung des von ihm konstatierten Verlusts der Sprachähnlichkeit beschreibt Adorno wie die einer bedrohlichen, das Subjekt vernichtenden Begegnung mit dem Erhabenen: »Aus der Dialektik tritt am Ende das Naturmaterial bedrohlich rein hervor. Je mehr Musik dem Gefüge der Sprache sich anähnelt, um so mehr hört sie zugleich auf, Sprache zu sein, etwas zu sagen, und ihre Entfremdung wird erst mit ihrer Vermenschlichung vollkommen.«[509]

---

dessen Macht noch in der gegenwärtigen Negation der Tonalität fortwirkt. Was man im einfachen Sprachgebrauch ›musikalisch‹ nennt, bezieht sich genau auf diesen idiomatischen Charakter, auf ein Verhältnis zur Musik, in dem das Musikmaterial, kraft seiner Vergegenständlichung, dem musikalischen Subjekt zur zweiten Natur geworden ist.«

[504] Ebd.

[505] Vgl. ebd., S. 160.

[506] Ebd., S. 161 f.

[507] Ebd.: »Musik hört auf, Idiom zu sein, in überlieferten Formen für fest Überliefertes einzustehen. Dort aber zergeht in eins mit eben diesem objektiven Element der Ausdruck, dessen Steigerung zunächst gerade die objektiv traditionelle Seite der musikalischen Sprache negierte.«

[508] Vgl. ebd., S. 161.

[509] Ebd., S. 161 f.

Als Gegenmittel sieht Adorno die vollkommene Emanzipation der Musik von der signifikativen Sprache an: »die Wiederherstellung gleichsam ihres lautlichen, intentionslosen Wesens – eben dessen, was der Begriff des Namens, wie sehr auch unzulänglich, umreißen wollte; die Überwindung musikalischer Naturbeherrschung durch deren Vollendung hindurch«[510]. Daraus ergibt sich die Forderung, die spezifisch musiksprachliche Struktur bis zum Extrem zu entwickeln, um sie zu überwinden, wie er in »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik« ausführt. Als Modell für diesen dialektisch zu denkenden Prozess dienen die Spätwerke Bachs und Beethovens, in denen »die Sprache der Musik als solche kahl und schutzlos sichtbar« und ihre Starre damit überwunden werde. Allerdings betont Adorno, dass eine solche Emanzipation von musiksprachlichen Strukturen nur vermittels ihrer weiteren Subjektivierung gelingen könne, nicht durch Rückkehr zu vorsprachlichen Strukturen. Subjektive Vermittlung müsse zum Naturlaut führen, was nicht eine Rückkehr zur Natur in ihrer archaischen Form, sondern deren Vergeistigung beinhalte. Dass es sich hier nicht um eine umstandslose Fortschrittsideologie handelt, zeigen Adornos Bemerkungen zur Tradition, die für die Diskussion um Moderne und Postmoderne in der Musik wichtig sind. Wie er ausführt, ist Tradition für ihn kein »gerades, ungebrochenes, seiner selbst gewisses Fortsetzen oder Anknüpfen«, sie setze sich vielmehr durch »im Abstoßen von Jüngstvergangenem, nicht in der konservierenden Übernahme von Errungenschaften, in der Verteidigung von Besitz.«[511] Wie willkürliche Rückkehr zu einem früheren Zustand unmöglich sei, sei auch unreflektierte Fortsetzung abzulehnen, wie er an Schönberg erläutert.[512] Wie

[510] Ebd., S. 162.

[511] Ebd., S. 173.

[512] Ebd.: »Nur weil Schönberg alle vordergründigen Elemente des Wiener Klassizismus von sich geworfen hat, von den akkordischen Formeln und dem modulatorischen Gleichgewicht bis zum runden und gehaltenen Klang und zur Balance der Form durch die Sonatenreprise; nur weil er zuzeiten selbst das Prinzip der thematischen Arbeit opferte, das ihm als Quartettkomponisten so nahe lag, hat er die Tradition gegenüber ihrem Verschleiß durchs bloße Nachmachen substantiell behauptet. Dadurch, daß er und seine Schule die klassisch-romantische Fassade zerschlug, wurde er fähig, das Ideal der Befreiung oder, wie er es in seinem letzten Buch selber nannte, die Emanzipation nicht nur der Dissonanz sondern der Musik zu verwirklichen, die in Beethoven und Brahms vorgebildet war. Erst diese Emanzipation hat es erlaubt, das Ideal der reinen Durchkonstruktion der Musik in all ihren Aspekten zu konzipieren, auf das der tiefste Impuls der Tradition zielt.«

sein Kommentar zum Serialismus zeigt, den er mit Schönbergs subjektivem Stil vergleicht, verfolgt Adorno die Weiterentwicklung der integralen Reihentechnik in den 1950er Jahren mit Interesse und Skepsis:

> So hat denn etwa der französische Komponist Boulez, ein Schüler Messiaens, ein System ausgearbeitet, in dem die rhythmischen Verhältnisse in die Totalität der Konstruktion streng einbezogen werden sollen. Am Ende werden gleichsam alle tonpsychologischen Grunddaten der Musik, Tonhöhe, Tonqualität, Tonintensität, Zeitdauer, Klangfarbe inventarisiert und systematisch in Kontrasten und steter Abwandlung sämtliche Möglichkeiten kombiniert, die sie zulassen. Endziel ist, daß sie sich gegenseitig neutralisieren. So soll, gar nicht so unähnlich Strawinsky, eine Art von statischem Gleichgewicht resultieren. Die Musik, die sich dabei ergibt und die, ähnlich wie manche der Spätwerke von Anton von Webern, klingt, als setze sie sich nur aus dissoziierten einzelnen Tönen zusammen, hinterläßt den Eindruck des Abstrusen […].[513]

Moniert er auch die fehlende Dynamik und den mangelnden Zusammenhang, schließt er doch einen die eigene Urteilskraft übersteigenden Wandel nicht aus: »Aber es ist nicht auszuschließen, daß das Verständnis auf eine Grenze stieß. Wessen Fähigkeit, Musik aufzufassen, tief musiksprachlich geformt ist, vermag zwar das Absterben des musikalischen Sprachelementes zu erkennen, nicht aber positiv den Übergang in von aller Sprache gereinigte Musik spontan zu vollziehen.«[514]

3.14 Negativität und Verlust der Natur in der Moderne

Nicht selten wird die Opposition von Negativität und Affirmation zur Unterscheidung von Lyotards und Adornos Standpunkt herangezogen und dient als Punkt der Kritik an beiden Autoren. Diesbezüglich stellen Harry Kunnemann und Hent de Vries Ausnahmen dar, weil sie auf die Bedeutung der Negativität für die Aktualität der *Dialektik der Aufklärung* in der Postmoderne hinwiesen: »Ist es nicht gerade die Abweisung der (Re-)Konstruktion von positiven Alternativen für die Moderne und eine gleichsam stoisch verharrende Negativität, worin die Denkfigur von Horkheimer und Adorno in diesem Buch der postmodernen Skepsis unbeabsichtigt nahe kommt?«[515] Ludger Heidbrink, selbst ein Los-

[513] Ebd., S. 174.
[514] Ebd.
[515] De Vries, Kunnemann (Hg.), *Die Aktualität der Dialektik der Aufklärung*, S. 14.

lösen von der »Fixierung aufs Negative« fordernd, hat auf zwei kritische Lesarten der Negativität bei Adorno hingewiesen: »Wo den einen Adornos Defätismus zu weit geht, weil er den Verblendungszusammenhang ins Totale ausweitet, geht er den anderen nicht weit genug, weil er im Verhängnis Lücken lässt, durch die das Licht einer potentiellen Versöhnung mit dem Bestehenden hineinfällt.«[516] Wichtig erscheint zu betonen, dass Negativität bei Adorno in erster Linie eine methodische Kategorie ist und auf Befreiung, auf Erkenntnis der anderen Möglichkeit abzielt, wie es Bourahima Ouattara stringent formuliert hat.[517]

Eben die Negativität steht aber in Lyotards Überlegungen zum Erhabenen im Mittelpunkt.[518] Er steht Adorno damit weit näher, als gemeinhin angenommen wird. Auf das Undarstellbare hin gerichtet, kommt das Erhabene negativ, durch den Rückzug der Einbildungskraft, zur Darstellung. Die Geste des Rückzugs, die schon bei der Analyse des Schönen im Zentrum stand, begegnet im Erhabenen somit in radikaler Form: als negative Präsentation, die ex negativo für die Erfahrung der Freiheit einsteht.[519] Indem das Werk zur Darstellung bringe, dass es in jeder Darstellung Undarstellbares gebe, wie Simon Malpas formuliert hat,[520] zeuge es vom Bewusstsein der Unmöglichkeit der Darstellung des Absoluten, vom Bewusstsein der eigenen Grenze, das sich mit dem Wunsch, diese zu überschreiten, verbinde.[521] Durch die negative Prä-

[516] Heidbrink, »Die Grenzen kritischer Negativität«, S. 99.
[517] Vgl. Ouattara, *Adorno, une éthique de la souffrance*, S. 117.
[518] Pierre-Jean Labarrière hat bereits zu Beginn der 1980er Jahre unterstrichen, dass Postmoderne nicht als chronologisches Konzept zu verstehen sei, sondern als Trauerarbeit den Verlust illusorischer Positivität betreffend, wie sie die großen Erzählungen beförderten. Vgl. Labarrière (Hg.), *Témoigner du différend … quand phraser ne se peut*, S. 7. Peter V. Zima hat dargelegt, dass durch die Betonung der Negativität des Erhabenen Lyotards zunehmende Nähe zu Adorno deutlich wird. Vgl. Zima, *La negation esthétique*.
[519] Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 187. Christine Buci-Glucksmann hat dazu angemerkt, dass Lyotards Auffassung des Erhabenen in der Kant'schen Tradition einer für die Moderne typischen Entfernung von der Natur steht. Vgl. Buci-Glucksmann, »Le differend de l'art«, S. 165.
[520] Malpas, *Jean-François Lyotard*, S. 120: »The work presents that there is an unpresentable in every presentation, and the critical thinker's task is to respond to the implications of that unpresentable in ways that challenge those genres and systems that have served to occlude its very existence.«
[521] Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 187.

sentation des Absoluten werde die Kunst zum Zeichen für dessen Präsenz sowie für die eigene Beschränkung.[522]

Der Eindruck, dass Lyotard das Erhabene als Radikalisierung des Schönen versteht, verstärkt sich, betrachtet man seine Analyse der Beziehung zur Natur, wobei er zwei Arten von Negativität unterscheidet: Das Schöne negiere die begriffliche Sprache, das Erhabene die Form.[523] Als Negation der Form stelle das Erhabene die Ordnung der Natur in Frage. Diese Abstraktion weg von der Natur bilde den Kern moderner Kunst. Allerdings beinhalte die Negation der Form zugleich bereits in nuce den Untergang der selbst auf Formalisierung beruhenden Ästhetik der Moderne und inauguriere damit das Ende der modernen Kunst:

Die Analytik des Erhabenen ist negativ, weil sie von einer naturlosen Ästhetik kündet. Man kann sie modern in dem Sinne nennen, wie Rabelais oder Hamlet modern sind. In Anbetracht dieser Analytik und allem, was auf sie vorbereitet – was im abendländischen Denken seit langem, seit dem so hartnäckigen Christianismus in der Abhandlung von Longinus, darauf vorbereitet –, würde ich sogar sagen, daß die Ästhetik überhaupt – also das moderne Denken der Kunst, das den Platz einer von nun an unmöglich gewordenen Poetik der natürlichen Ordnung eingenommen hat –, daß diese zunächst formale Ästhetik das Versprechen ihres Verschwindens vom Moment ihres Erscheinens an enthält.[524]

Lyotard analysiert Kants Interpretation des Sublimen mit deutlich kritischer Intention. Bei Kant zeige sich letztlich die Opferrolle, die die Ästhetik zugunsten der Ethik auf sich nehmen müsse, wie er bereits in »Après le sublime, état de l'esthétique« dargelegt hat.[525] Mit der Ästhetik würden Sinnlichkeit und das Gegebene, äußere und innere Natur, der Vernunft geopfert. Lyotard intendiert mit seiner Kant-Analyse, dieser Opferrolle der Ästhetik und der Kunst zu widersprechen. Auch in »Après le sublime, état de l'esthétique« hat Lyotard den Verlust der Natur kritisch unterstrichen:

[…] im Erhabenen hört die Natur auf, sich dieser Formensprache, mit diesen visuellen oder klingenden »Landschaften« an uns zu wenden, die die reine Lust am Schönen bereiten und den Kommentar als Dechiffrierungsversuch anregen. Die Natur ist nicht mehr der Sender von geheimen sinnlichen Bot-

---

[522] Vgl. ebd., S. 186 f.
[523] Vgl. ebd., S. 73 f.
[524] Lyotard, *Die Analytik des Erhabenen*, S. 67.
[525] Vgl. Lyotard, »Après le sublime, état de l'esthétique«, S. 149.

schaften, deren Empfänger die Einbildungskraft ist. Die Natur wird vom Geist nach einer Zweckmäßigkeit »benutzt«, »ausgebeutet«, die nicht die ihre (die der Natur) und nicht einmal die in der Lust am Schönen implizierte Zweckmäßigkeit ohne Zweck ist.[526]

Lyotards Kritik am Naturverlust eignet eine kapitalismuskritische Dimension. Bereits anhand der Malerei Monorys hatte er die tiefgreifende Veränderung des Verhältnisses zur Natur im 20. Jahrhundert thematisiert, wobei die Auseinandersetzung mit der Naturvorstellung Kritik an der Romantik beinhaltet. Ausgangspunkt ist, wie bei Benjamin und Adorno, Baudelaires Dandy. Unterscheidet sich dieser, wie Lyotard ausführt, auch von naturfernen Geschäftsleuten, ist sein Ziel, seinen Lustgewinn zu optimieren, dennoch modern im Sinne des Kapitalismus: sich zu verlieren, ohne dabei etwas zu geben, ohne sich hinzugeben – Jesuit ohne Jesus, wie Lyotard pointiert formulierte.[527] Die zunehmende Entfernung von der Natur, die mit dem Kapitalismus entstehe, charakterisiert Lyotard zufolge auch Monorys Serie *Ciels*, die den Himmel als rein physikalisches Phänomen zeigen.[528] Die Postmoderne präsentiere sich darin als Zustand der Kälte, ohne Sinn,[529] in der der Tod der Götter real, die Entzauberung, um einen die Nähe zur *Dialektik der Aufklärung* anzeigenden Ausdruck zu verwenden, vollendet sei.[530]

Wie für Adorno ist für Lyotard das Erhabene in Hinblick auf die Kunst von Bedeutung, wie im Besonderen seine Aufsätze in *L'inhumain* zeigen. In Kunst, die mit Hilfe der Kategorie des Erhabenen beschrieben werden kann, wird Natur zum Material für den schaffenden Geist, das künstlerische Denken, das ihr Form gibt. Wie Adorno betont Lyotard, dass das Erhabene in einer neuen Weise zur Natur führe: zum Gegebenen. Was im Sublimen begegne, sei die rohe, ungeformte Natur.[531] Für die Ästhetik ergebe sich daraus die Konsequenz, dass der Aspekt der Form nicht mehr im Mittelpunkt stehe. Spiele die Natur auch nach wie vor eine Rolle, ändere sie jedoch ihre Gestalt: Sie werde Anti-Natur, sodass sie auch keine Zweckmäßigkeit mehr signalisiere.[532] Auch die Einfachheit des Sublimen führt Lyotard zufolge zur Natur, jedoch zu

[526] Lyotard, »Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik«, S. 159
[527] Vgl. Lyotard, *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*, S. 57.
[528] Vgl. ebd., S. 116.
[529] Vgl. ebd., S. 117 f.
[530] Vgl. ebd., S. 119.
[531] Vgl. Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, S. 102.
[532] Vgl. ebd., S. 222 f.

einer zweiten, übersinnlichen, spirituellen, der auch die Sphäre der praktischen Vernunft, die Moral, angehöre.[533] Besonders interessant ist, dass Lyotard das geänderte Verhältnis von Natur und Geist mit musikalischen Metaphern beschreibt: Die Form lasse die Seele nicht mehr in einem Klang des Glücks erklingen;[534] das Erhabene entspreche vielmehr einer Dissonanz zwischen Natur und Subjekt. Neben Einfachheit und Abstraktheit tritt wie bereits in *Le différend* die Stille ins Zentrum: Die innere Harmonie verstumme.

3.15 Das Erhabene, die Avantgarde und die Musik

In seiner Abhandlung zu Monory analysierte Lyotard Beziehungen zwischen Kunst und gesellschaftlicher Realität, wobei er sich auf Veränderungen der Kategorien des Schönen und Erhabenen konzentrierte. Seine Aufsätze zur Avantgarde in *L'Inhumain* stellen dagegen dar, wie das Erhabene von der künstlerischen Avantgarde realisiert wird. Bisher sind diese beiden Schriften kaum miteinander in Verbindung gebracht worden. Für die Darstellung der Beziehung zu Adorno ist dies jedoch insofern unabdingbar, als Lyotard mit der omnipräsenten Frage nach der Rolle der neuen Technologien wieder an die Diskussion anknüpft, die Adorno und Benjamin in der ersten Jahrhunderthälfte geführt haben. Die Nähe zu Adorno zeigt sich darin deutlich, dass Lyotard das Erhabene als gesellschaftskritische Kategorie interpretiert, wobei ihm die Avantgarde als Paradigma von Kunst dient. Isabel Armstrong hat diese politische Funktion der Kunst auf den Punkt gebracht: Für Lyotard bestehe die Aufgabe der Kunst darin, mit Hilfe des Erhabenen Totalitarismen Widerstand zu leisten, wobei dem Gedanken, darzustellen, dass es Undarstellbares gebe, eine Schlüsselstellung zukomme.[535] Dabei fungiert auch bei Lyotard die Musik als Modell für Kunst schlechthin. Damit reiht er sich mit Adorno in eine Tradition ein, die Andrew Bowie als »Gegendiskurs der Moderne« bezeichnet hat: »The importance of music in the history of modernity seems to me in part at least explained by its role as part of the counterdiscourse of modernity, that discourse that in the face of the determination to ground the subject in rules,

---

[533] Vgl. ebd., S. 192 f.

[534] Ebd., S. 222 f.: »La forme ne fait pas sonner l'âme au timbre d'un bonheur.«

[535] Vgl. Armstrong, *The Radical Aesthetic*, S. 46.

codes and systems always reveals the extent to which these systems cannot be self grounding.«[536]

Lyotards Beschäftigung mit der Avantgarde und den neuen Technologien vollzieht sich vor dem Hintergrund der Frage, was in der Postmoderne Erfahrung bedeuten könne.[537] Wie bereits in seiner Schrift zu Monory äußert er sich kritisch hinsichtlich industrieller Forschung und der damit verbundenen Auffassung des Experimentellen. Die Fotografie etwa repräsentiert für ihn das allzu Schöne, das auf den Verlust des Unendlichen verweise.[538] Was damit verloren gehe, sei die Möglichkeit zu subjektivem Ausdruck. Wie Adorno begründet Lyotard die Notwendigkeit subjektiver Erfahrung daraus, dass sie die Erfahrung der Endlichkeit der menschlichen Existenz einschließe. Die Technisierung sei dagegen mit dem Idealismus verwandt, weil sie den Glauben an die Unbegrenztheit der Möglichkeiten des Subjekts in sich trage. In diesem Sinne sei sie in anderer Weise sublim als die Avantgarde, wie er bereits in seiner Abhandlung zu Monory schrieb. In den Kant-Vorlesungen hebt er die von Kant betonte Subjektivität des ästhetischen Urteils hervor, bei dem man einen Gegenstand als schön beurteile, ohne dass eine objektive Regel zur Verfügung stehe. Diese Regellosigkeit des Schönen widersetze sich der Normierung von Schönheit durch Technologisierung, wie sie die die serienmäßige Produktion allzu schöner Bilder kennzeichne. Letztere lasse dem Unvorhersehbaren keinen Raum.[539]

Wie bei Benjamin und Adorno ist die Kritik der Technik und des Verlusts der Erfahrung politisch motiviert. Wie Lyotard ausführt, erweisen sich die neuen Technologien als Tools einer Gemeinschaft, die sich nach dem Ende der großen Erzählungen und staatsbildenden Ideologien nur mehr durch das kapitalistische Tauschprinzip definiere.[540] Das Erhabene, wie es die Avantgarde verteidige, ist für Lyotard deshalb

---

[536] Bowie, »Music, Langugae, and Modernity«, S. 83.

[537] Im hohen Stellenwert der Problematik der Erfahrung in Lyotards Œuvre manifestiert sich neben der Affnität zu Benjamin und Adorno auch das nachhaltige Fortwirken von Lyotards Auseinandersetzung mit der Phänomenologie Husserls.

[538] Vgl. Lyotard, »Représentation, présentation, imprésentable«, S. 134.

[539] Ebd.: »Kant insistait sur le fait que l'accord doit rester libre, c'est-à-dire qu'il n'est pas réglé a priori par des lois. L'introduction massive des techno-sciences industrielles et post-industrielles […] signifie évidemment la programmation minutieuse, au moyen de procèdes optiques, chimiques, photo-electroniques, de la fabrication des images belles. L'indéterminé, parce qu'il ne permet pas la prévision, devra être, sinon éliminé, du moins borné aux capacités de l'appareil, et avec lui le sentiment.«

[540] Vgl. ebd., S. 136.

so bedeutsam, weil es nicht zuletzt aufgrund seiner spezifischen Zeitlichkeit Transzendenz im Sinne eines Überschreitens des Status quo bewahre. Der zweifellos bekannteste Text der Sammlung *L'inhumain* – »L'instant, Newman« – bezieht sich auf die Malerei von Barnett Newman, die dieser selbst mit der Kategorie des Erhabenen in Verbindung brachte. Den Ausgangspunkt bilden auch hier Überlegungen zur spezifischen Zeitlichkeit der Kunst. Um die unterschiedliche Bezugnahme auf Zeit zu verdeutlichen, stellt Lyotard einen Vergleich zwischen Newman und Duchamp an. Während Duchamp die Unfassbarkeit des Ereignisses als Gegenwart zeige, wie Lyotard am *Grand Verre* erklärt – der Betrachter komme immer zu früh oder zu spät –, sei das Bild bei Newman das Ereignis selbst.[541] Newman erteile damit, wie Lyotard betont, jeglicher Narrativität eine Absage. Das Bild sei die Nachricht, der Künstler erzähle nichts.[542] Trotz dieser Distanz zu Sprache als Kommunikation wende sich das Bild jedoch an ein Gegenüber. Wie Isabel Armstrong hervorgehoben hat, fordert für Lyotard ein Ereignis immer Antwort: »Throughout Lyotard's work, the event is what calls for a response, a judgement, which respects its specificity and refuses simply to fit into a pregiven scheme.«[543] Die Beziehung, die sich zwischen Bild und Betrachter einstellt, deutet Lyotard im Sinne dessen, was er in *Le différend* als Angesprochen-Sein im Moment des Widerstreits charakterisiert hatte: Sie gehe über Kommunikation hinaus und gleiche einer Verpflichtung. In dem Sinne, wie er, ausgehend von Überlegungen zum ersten Sprecher, der sich in der Sprache manifestierenden Differenz eine ethische Dimension zuspricht, verweist Lyotard auch auf eine ethische Dimension der Malerei. Das Ereignis, das das Bild sei, signalisiere Differenz. Am Beispiel von Newman stellt er eine Verbindung zum Schöpfungsakt her: zur Trennung von Welt und Chaos. Als absolutes Ereignis lasse die Kunst Schöpfung und Beginn erfahren, wie Lyotard unter Bezugnahme auf die Wirkung des göttlichen Wortes in der Heiligen Schrift erläutert, das wie ein Blitz im Dunkeln eine sinnliche Welt inauguriere.[544] Das Ereignis, geschieht es auch in dieser Welt, ist dennoch als Moment außerhalb der Geschichte gedacht. Als Kreation ist das Bild jedoch weniger absoluter Neubeginn im Sinne originärer Setzung als

[541] Vgl. Lyotard, »L'instant, Newman«, S. 90.
[542] Vgl. ebd., S. 92.
[543] Armstrong, *The Radical Aesthetic*, S. 101
[544] Vgl. Lyotard, »L'instant, Newman«, S. 93.

der jeweils neue Augenblick, neu in seiner Einmaligkeit. Mit der Betonung dieses performativen Moments nähert Lyotard die Malerei, die er als »Geschehnis« versteht, dem musikalischen Rezeptions- und Seinsmodus an.[545] Im Sinne von Wittgenstein unterscheidet er zwischen quid und quod, wobei die spezifische Zeitlichkeit des Augenblicks, der Beginn bedeutet, in den Vordergrund tritt.[546] Trete das Ereignis auch unvorhersehbar und plötzlich ein, sei es dennoch nicht zwangsläufig spektakulär. Es wahrzunehmen, erfordere erhöhte Aufmerksamkeit. An Newmans Bezugnahme auf die jüdische Tradition anknüpfend hat ihn Lyotard auch als Moment des Hörens mit musikalischen Metaphern beschrieben:

> Das Bild präsentiert die Präsenz, das Sein bietet sich hier und jetzt dar. […] *Ich* (der Betrachter) bin nur ein offenes Ohr für den Ton, der aus der Stille zu mir kommt, das Bild ist dieser Ton, ein Akkord. Sich erheben, ständiges Thema bei Newman, muß verstanden werden als: die Ohren spitzen, zuhören.[547]

Mit Kant und Burke betont Lyotard allerdings auch, dass die Zeitlichkeit des Erhabenen in Newmans Bildern die Fragilität der Präsenz des Ereignisses schockhaft erfahren lässt und damit die Bedrohung der Existenz und all der scheinbar gesicherten Errungenschaften des Lebens: die Bedrohung durch das Nichts, die Stille, den Tod. Man erfahre, dass der Blick, das Andere, die Sprache, das Leben ausbleiben werde, dass bald vielleicht nichts mehr geschehe.[548] Gelangt Lyotard auch wie Kant zu einer positiven Interpretation dieser Bedrohung, akzentuiert er dabei wie Adorno nicht die Dominanz des Geistes in seiner abstrakten

---

[545] Ebd.: »Ce paradoxe est celui de la performance, ou de l'occurrence. L'occurrence est l'instant qui ›tombe‹ ou ›arrive‹ imprévisiblement, mais qui, sitôt là, prend place dans le réseau de ce qui est arrivé.«

[546] Ebd.: »N'importe quel instant à condition d'être saisi selon son *quod* plutôt que par son *quid*, est le commencement. Sans cet éclair, il n'y aurait rien, ou le chaos.«

[547] Lyotard, »Der Augenblick, Newman«, S. 100 f.

[548] Lyotard, »L'instant, Newman«, S. 95: »Le delight, ce plaisir négatif qui caractérise contradictoirement, presque névrotiquement, le sentiment sublime, vient de la suspension d'une douleur menaçante. Cette menace dont sont gros certains ›objets‹, certaines situations, et qui pèse sur la conservation de soi, Burke l'appelle terror: les ténèbres, la solitude, le silence, l'approche de la mort peuvent être ›terribles‹ en ce qu'elles annoncent que le regard, autrui, le langage, la vie vont venir à manquer. On éprouve qu'il se peut bientôt que plus rien n'arrive.« Christine Buci-Glucksmann hat darauf verwiesen, dass Lyotard in seinen späten Schriften zur Kunst den existentiellen, »ontologischen« Moment betont und damit radikalisiert hat, was sich im Kantischen Erhabenen bereits andeutete. Vgl. Buci-Glucksmann, »Le différend de l'art«, S. 157.

Erhebung über die Natur, sondern die Materialität der Existenz, die sich in ihrer Ereignishaftigkeit immer wieder neu manifestiere. Erinnere sie einerseits an den Tod, verweise das kleinste Ereignis andererseits auch darauf, dass es noch nicht zu Ende sei.[549] Sublim ist ein Bild Lyotard zufolge dann, wenn es sowohl Exaltation als auch Unsicherheit evoziere, die Möglichkeit des Ausbleibens des Ereignisses.

Dieser Aspekt verbindet die Kategorie des Erhabenen mit der von Lyotard in *Le différend* bearbeiteten Problematik der Verkettung von Sätzen. Auf die Unsicherheit, den Schrecken vor dem Ausbleiben der Sprache, folge das Wunder des Geschehnisses. Es gelte also, die Herausforderung der Begegnung mit dem Erhabenen anzunehmen. Voraussetzung sei, die Unterbrechung der Verkettungsfolge wahrzunehmen, sie zuzulassen. Wie Adorno betont Lyotard, den bereits bei Kant präsenten Gedanken des mosaischen Bilderverbots aufnehmend, dass der materiellen Dimension des Bildes eine Art negative Präsentation eingeschrieben ist, das Bild somit eher Anspielung als Darstellung sei. Das Ereignis sei zwar abstrakt, habe seinen Ort jedoch in der materialen Dimension der Kunst,[550] wo sich das Neue blitzhaft als Akt der Trennung, als »zip«, konfiguriere, wie Lyotard in Anspielung auf Newman sagt.[551]

Rezeptionsästhetisch kann das Ereignis auch als Erfahrung verstanden werden, bei der der Betrachter seiner eigenen materiellen Präsenz inne wird, wie bereits Newman erläuterte. Einerseits positiv besetzt, konfrontiert es ihn andererseits mit drohendem Sinnverlust. Zu Newmans Kreuzweg-Serie schreibt Lyotard in diesem Sinne, dass keine Versöhnung zwischen Existenz zum Tode und Sinngebung stattfinde.[552] Dem drohenden Sinnverlust wird allerdings durch einen Appell be-

---

[549] Lyotard, »L'instant, Newman«, S. 95: »Ce qui est sublime c'est que du sein de cette imminence de néant, quelque chose arrive quand même, ait ›lieu‹, qui annonce que tout n'est pas fini. Un simple voici, l'occurrence la plus minime, c'est ce ›lieu‹.«

[550] Vgl. ebd., S. 94.

[551] Ebd.: »Le chaos menace, mais l'éclair du *tzimtsum*, le *zip*, a lieu, qui partage les ténèbres, qui décompose comme un prisme la lumière en couleurs, et qui les dispose sur la surface en un univers.«

[552] Vgl. Lyotard, »Le sublime et l'avant-garde«, S. 98. James Williams erläutert, dass das Erhabene in dieser Hinsicht auch ein spezifisch mit der von Desillusionierung und Unsicherheit geprägten Postmoderne verbundenes Gefühl sei: »The postmodern condition is a discomforting state; […] there is no absolute certainty here, only a constant threat to relative certainty, through events and the feeling of the sublime.« Williams, *Lyotard*, S. 37.

gegnet, in dem sich christliche, jüdische und auch östliche Momente vermischen: einen Appell zum Leben im Augenblick.[553] Im Sinne dieses Appells enthält die Malerei Newmans in Lyotards Interpretation eine ethisch-metaphysische Dimension, die mit der unergründlichen Erfahrung der Gefährdung der materiellen Existenz verbunden ist, die auch Adorno bei seiner Verschiebung des Erhabenen in die Kunst betonte.

Eine noch genauere Analyse der Zeitlichkeit der Newman'schen Malerei findet sich in dem ebenfalls 1985 verfassten Artikel »Le sublime et l'avant-garde«. Darin unterstreicht Lyotard die Unfassbarkeit des gegenwärtigen Moments, der sich in Newmans Bildern zeige, indem er sie von der Zeitauffassung bei Augustinus und Husserl absetzt:

> Sicher konnte Newman nicht an den *instant présent*, den gegenwärtigen Augenblick denken, der sich zwischen Zukunft und Vergangenheit zu halten sucht und von ihnen verschlungen wird. Dieses *Jetzt* ist eine der »Ekstasen« der Zeitlichkeit, die seit Augustinus und Husserl von einem Denken analysiert wurden, das versucht hat, die Zeit vom Bewußtsein aus zu konstituieren. Das *Now* von Newman, ganz einfach *Now*, ist dem Bewußtsein unbekannt und kann nicht von ihm konstituiert werden. Es ist eher das, was das Bewußtsein außer Fassung bringt, es destituiert, was ihm nicht zu denken gelingt und was es vergißt, um sich selbst zu konstituieren.[554]

Steht die positive Konnotation des Gefühls des Erhabenen bei Lyotard auch in der Tradition Kants, so betont er doch den rationalitäts- und kulturkritischen Aspekt des Erhabenen. Das Ereignis, das mit einer unterbrechenden, unfassbaren Erfahrung verbunden sei, sei unkalkulierbar und damit nicht Ereignis im Sinne eines großen Events.[555] Seine Einfachheit stelle eine Herausforderung dar, weil sie das Denken »entwaffne«. Das Gefühl des Erhabenen wende sich daher ebenso gegen die traditionelle Malerei wie gegen die traditionelle Philosophie, letztlich gegen alle Disziplinen, Schulen, Programme, Forschungsprojekte und Tendenzen.[556] Lyotard kritisiert hiermit jegliches Denken, das Regeln folge, um auf einen Satz den nächsten folgen zu lassen, und die Mög-

---

[553] Lyotard, »L'instant, Newman«, S. 98: »Le Messie, porteur du sens, se fait toujours attendre. La seule ›réponse‹ jamais entendu à la question de l'abandonné n'est pas: *Sache pourquoi*, mais *Sois*.«

[554] Lyotard, »Das Erhabene und die Avantgarde«, S. 107 f.

[555] Lyotard, »Le sublime et l'avant-garde«, S. 102: »Ce que nous n'arrivons pas à penser, c'est que quelque chose arrive. Ou plutôt, et plus simplement: qu'il arrive … Non pas un grand événement, au sens de media. Ni même un petit. Mais une occurrence.«

[556] Vgl. ebd., S. 103.

lichkeit vergesse, dass nichts mehr geschehen, dass alles ausbleiben könnte.[557] Es sei ein existentiell bedrohlicher Mangel, letztlich der Tod,[558] an den im Gefühl des Erhabenen erinnert werde.[559] An Walter Benjamins berühmten Terminus anknüpfend, verbindet Lyotard die Erfahrung des Erhabenen auch mit dem Schock: der Schock par excellence sei das Eintreten des Ereignisses.[560]

Zwei Aspekte sind an Lyotards Überlegungen besonders hervorzuheben: erstens, dass sich die schockhaft erlebte Konfrontation mit dem Unerfassbaren seiner Ansicht nach weder für den Maler, den Musiker noch für den Philosophen in Form einer generellen metaphysischen Frage ereignet, sondern als spezifische Konfrontation mit dem jeweiligen Material.[561] Zweitens, dass diese Konfrontation ihm zufolge jedes Mal erfolgt, wenn sich die Frage der Verkettung stellt, das heißt, sie wird zu einem strukturellen Problem, das in der Frage »Wie geht es weiter?« seinen praktischen Ausdruck findet.[562] Das Ereignis anzunehmen und von ihm Zeugnis zu geben, sei Aufgabe der künstlerischen Avantgarde. Dabei ist zu betonen, dass Lyotard den Terminus »Avantgarde« unabhängig von stilistischen und historischen Einordnungen gebraucht. Die ihm zufolge erforderliche künstlerische Haltung kommt jener nahe, die Adorno bei seiner Neudefinition des Sublimen als modifizierte Haltung des Geistes gegenüber der Natur erörtert hat. Wie Adorno in Zusammenhang mit der Sinnfrage vom Rätselcharakter des Kunstwerks gesprochen hat, ist auch für Lyotard die Sinnfrage jene, die die avancierteste Kunst stellt. Was Lyotard als ihre Strenge oder Unerbittlichkeit bezeichnet, resultiere daraus, dass sie den Betrachter schutzlos diesen Fragen ausliefere:

Der Verzicht der Intelligenz, die zu fassen sucht, ihre Entwaffnung, das Eingeständnis, daß dies, dieses Vorkommnis der Malerei nicht notwendig, nicht einmal vorhersehbar war, ihre Blöße angesichts des *Geschieht es?*, [das Auf-der-Hut-Sein] des Vorkommnisses »vor« aller Abwehr, aller Illustration, al-

---

[557] Vgl. ebd., S. 103 f.

[558] Vgl. ebd., S. 111.

[559] Vgl. ebd., S. 103 f.

[560] Vgl. ebd., S. 112.

[561] Ebd., S. 110: »Cette misère est celle à laquelle le peintre a affaire avec la surface plastique, le musicien avec la surface sonore, le penseur avec le désert de la pensée, etc.«

[562] Ebd., S. 103 f.: »Pas seulement devant la toile blanche ou la page blanche, au ›début‹ de l'œuvre, mais chaque fois que quelque chose se fait attendre, donc fait question, à chaque point d'interrogation, à chaque ›et maintenant‹.«

lem Kommentar, [das Auf-der-Hut-Sein vor dem sich Hüten] und vor allem Blick, unter der Ägide des *Now*, das ist die *rigueur* der Vorhut, der Avantgarde.[563]

Die Parallelen zu Adorno, die sich in diesen allgemeinen Überlegungen Lyotards zur Avantgarde zeigen, setzen sich in Detailfragen fort. Ähnlich wie Adorno Brüche als charakteristisch für avancierte Kunst ansieht, betont Lyotard, dass die Annäherung der Kunst ans Erhabene mit der Forderung nach Perfektion unvereinbar sei.[564] Die veränderte Auffassung von künstlerischer Technik, die diese Absage ans Perfektionsideal beinhalte, zeichnete sich schon bei Diderot ab. Das Genie sei nicht mehr der Meister, der eine glorreiche Botschaft vermittle, sondern vielmehr unfreiwilliger Adressat einer Inspiration aus unbekannter Quelle.[565]

Bereits Ende der 70er Jahre hatte Lyotard das Experimentieren als Aufgabe der Kunst angesehen. Ein Aspekt dieses Verfahrens ist die Mikrologie. Lyotard entwickelt ihr Paradigma in der Auseinandersetzung mit Cézannes Absage an die große Form, sodass die Malerei, auf kleinste Vorkommnisse gerichtet, zur Mikrologie werde.[566] Den Terminus »Mikrologie«, mit dem er die Haltung der Avantgarde charakterisiert, bringt Lyotard nun explizit mit Adornos *Negativer Dialektik* und *Ästhetischer Theorie* in Verbindung.

Und die Forderung der Strenge, von der sie beseelt sind, wäre dem Prinzip zu konfrontieren, das Adorno am Ende der *Negativen Dialektik* skizziert und an dem die *Écriture* der *Ästhetischen Theorie* ihr Movens hat: daß Denken, das »mit Metaphysik in ihrem Sturz« solidarisch ist, sich nur in der Weise von Mikrologien zu vollziehen vermag.[567]

Lyotard zufolge übt die Kunst der Avantgarde Kritik an künstlerischer Tradition, traditioneller Philosophie und Politik,[568] indem sie den unbeantwortbaren metaphysischen Fragen, den Grenzen des Wissens und dem Wunsch nach ihrer Überschreitung die Treue halte. Deshalb setze

---

563 Lyotard, »Das Erhabene und die Avantgarde«, S. 111, Modifikationen S. K.

564 Vgl. Lyotard, »Le sublime et l'avant-garde«, S. 107.

565 Ebd., S. 108: »La τέχνη devient sous la plume de Diderot ›le petit technique‹. L'artiste cesse d'être guidé par une culture qui faisait de lui le destinateur et le maître d'un message de gloire, il est, en tant que génie, le destinataire involontaire d'une inspiration venue à lui d'un ›je-ne-sais-quoi‹.«

566 Vgl. ebd., S. 114.

567 Lyotard, »Das Erhabene und die Avantgarde«, S. 121.

568 Vgl. Lyotard, »Le sublime et l'avant-garde«, S. 115.

sie der großen Erzählung, die die philosophische Tradition sowie die Politik charakterisiere, eine mikrologische Perspektive entgegen.

Lyotards Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Publikum am Ende des 20. Jahrhunderts lassen sich ebenfalls zu Adorno in Beziehung setzen. Die Werke der Avantgarde – heißt es bei Lyotard – böten keine Identifikationsmöglichkeiten mehr für die Adressatengemeinschaft, sodass sie Gefahr liefen, an den Rand gedrängt zu werden. Diese Gefahr werde dadurch verstärkt, dass die Öffentlichkeit regressive neoromantische und symbolistische Ansätze fördere, die die mit dem Erhabenen verbundene negative Dialektik zum Stillstand bringen sollten. Für Lyotard mussten

> […] die neuromantischen und symbolischen Formen, die von Kulturkommissaren und kollaborierenden Künstlern in der Malerei und vor allem der Musik durchgesetzt wurden, die negative Dialektik, die von dem *Geschieht es?* bewegt ist, blockieren […], indem sie die Frage in die Erwartung eines mythischen »Subjekts« übersetzten: Wird das Volk kommen? Wird der *Führer* kommen? Wird Siegfried kommen?[569]

Lyotards Kritik an regressiven Ansätzen, die er als politisch gefährlich ansieht und mit totalitären Tendenzen und deren Rückgriff auf den Mythos in Verbindung bringt, zeigt, wie wenig sein Verständnis von Postmoderne eine Rückkehr des Alten, des bereits Bekannten, postuliert. Wie Adorno setzt er sich vielmehr für das Neue, das Unbekannte, ein, weil es seiner Ansicht nach die Wiederkehr des Gleichen zu überwinden helfe, und damit politisch relevant sei.

Um die verschiedenen Möglichkeiten der Darstellung des Nichtdarstellbaren zu diskutieren, hat sich Lyotard in *L'inhumain*, der Aufsatzsammlung, die man gemeinsam mit dem posthum publizierten Band *La misère de la philosophie* als seine »Ästhetische Theorie« bezeichnen könnte, auch auf die Musik bezogen. In »Dieu et la marionnette« unterscheidet er zwei Arten, das musikalische Klangmaterial zu beschreiben: Die wissenschaftliche schließe die Bestimmung des Klanges und dessen möglichst exakte Identifizierung ein und garantiere damit exakte Wiederholbarkeit.[570] Dem physikalischen Blickwinkel wird

[569] Lyotard, »Das Erhabene und die Avantgarde«, S. 122.

[570] Lyotard, »Dieu et la marionnette«, S. 165 f.: »D'abord les propriétés caractéristiques d'un son sont en principe mesurables, et c'est la tâche de l'acoustique et de la physique des vibrations de les déterminer quantitativement. Mais l'identification cognitive du son exige que l'oscillation du mobile qui détermine l'amplitude, la période, la fréquence du

in ähnlich kritischer Weise wie bei Adorno der ästhetische gegenübergestellt. Die musikalische Organisation sei nicht auf die Möglichkeit identischer Wiederholung des Materials ausgerichtet, die Identität des Einzelnen resultiere vielmehr aus der Gesamtform.[571] Dadurch, dass diese durch Veränderungen der Klangelemente Variation beinhalte, ergebe sich das Vergnügen, das als Freude an der Differenzierung, an der Wahrnehmung der Vielfalt bei Wahrung der Identität charakterisiert werden könne. Diese Freude ist die am Schönen, wie Lyotard mit Kant feststellt.[572]

Im Zentrum der Überlegungen steht die besondere Form der Wiederholung, die mit Musik verbunden sei. Sie unterscheide sich grundlegend von identischer Wiederholung in akustischem Sinne.[573] Beide Modi seien durch eine spezifische Form von Identität charakterisiert, die als fixierende Festschreibung einerseits, als Instabilität andererseits beschrieben werden können.[574] Die Vielfalt, die durch künstlerische Differenzierung und zeitliche Folge entstehe, resultiere auch daraus, dass das, worauf die Klangereignisse anspielen, immer abwesend bleibe, die »Sache selbst« sich immer entziehe. Die Offenheit des von Lyotard hier erläuterten musikalischen Identitätskonzeptes schließt das Unvorhersehbare ebenso ein wie den Gedanken, dass es Grenzen des Darstellbaren gebe. Indem die künstlerische Form der Wiederholung Un-

son reste égale à elle-même pendant l'observation. Il en va de même des dispositifs de résonance, quels qu'ils soient, qui assurent la propagation du son. Toute modification du dispositif modifie les interférences qui contribuent à définir le son fondamental et les harmoniques. La détermination des propriétés d'un son exige donc la récurrence identique des conditions de sa production.«

571 Ebd., S. 166: »Au contraire, l'organisation des ensembles de sons (ainsi déterminés dans leur identité), c'est-à-dire leur composition en formes musicales, n'obéit pas au seul principe de l'identité quantitative, et donc de la répétition identique.«

572 Ebd.: »L'acoustique est finalisée sur la connaissance, la musique sur une certaine sorte de plaisir. Ce sont deux ›genres‹ de discours, ou deux ›facultés‹, différentes. Je dirai en termes kantiens que l'identification exacte du son appartient à l'entendement de sa finalité cognitive, mais que la variation de sa mise en forme relève de l'imagination obéissant à la finalité sans concept propre au plaisir désintéressé qui, selon Kant, caractérise l'esthétique du beau.«

573 Ebd.: »Il faudra donc toujours distinguer la répétition déterminée et déterminante qui fixe la matière sonore en propriétés distinctives pour la connaissance acoustique, et la répétition, disons ›libre‹ (le terme kantien) des formes de la composition musicale des sons les uns avec les autres.«

574 Vgl. ebd., S. 166 f.

vorhersehbares einschließe, verweise sie auf die Grenzen des eigenen Formgesetzes. Während die physikalische Determination des Tons Abweichung ausschließe und Eindeutigkeit als Ideal normativ festschreibe, impliziere die ästhetische Formgebung Annäherung an das Uneinholbare. Prinzipiell werde kein Klangereignis ausgeschlossen.

Die Klangqualität, die Materialität des Klanges, hat für Lyotard Vorrang vor der Form. Ihre Undefinierbarkeit hat er auch mit den Begriffen Timbre und Nuance zu fassen versucht: durch seine rigorose Individualität und Einzigartigkeit in der Zeit entziehe sich der Klang eindimensionaler Bestimmung und damit auch der Vorhersehbarkeit. Indem Lyotard die Einzigartigkeit der klanglichen Erscheinung in ihrer jeweiligen aktuellen Präsenz betont, verweist er darauf, dass die Musik letztlich jede Form von identischer Wiederholung ad absurdum führe. Folgt er damit Adorno in der Ablehnung identischer Wiederholung, radikalisiert er dessen Standpunkt zugleich, indem er hervorhebt, dass die Einzigartigkeit der erklingenden Musik sich auch der Determination durch formale Variationsprinzipien widersetze.[575] Damit rückt er die Bedeutung der konkreten Aufführung vermehrt ins Zentrum des Interesses:

> Selbst dem, was man (zu recht) die »Probe« eines Werks durch einen Künstler oder ein Künstlerensemble nennt, gelingt es nicht, das Timbre oder die Nuance zu kontrollieren, die singulär am Abend des Konzertes »stattfinden wird«. Mit der Nuance scheint das Ohr sich dem Unvergleichlichen (also dem Unwiederholbaren) hinzugeben, dem, was man einst Performance nannte, also dem singulären, punktuellen Hier und Jetzt des Klangs, das sich qua Voraussetzung gegen jeden raum-zeitlichen Transfer auflehnt.[576]

Die Betonung der Einzigartigkeit jeder Aufführung verleiht Lyotards Ästhetik im besonderen Maße Aktualität für Musikpraxis wie Musikwissenschaft, die sich mit der Herausforderung des Musikmarktes konfrontiert sehen, in dem Konzerte zunehmend als Promotion für den Verkauf von Tonträgern fungieren. Die Musikwissenschaft hat auf diese Situation mit einiger Verzögerung reagiert. Ihr vermehrtes Interesse

---

[575] Lyotard, »Dieu et la marionnette«, S. 167: »C'est par exemple cette singularité qui distingue, au moins pour une part, les différentes exécutions d'une même œuvre. Et de cette façon, on est tenté de penser qu'elle échappe à toute répétition, non seulement celle de la constitution de l'identité sonore, mais celle de la possibilité de la variation formelle qu'exige la musique.«

[576] Lyotard, »Gott und die Marionette«, S. 179 f.

an Theorie und Praxis der Performativität geht aber zweifellos in die von Lyotard proklamierte Richtung.

An ihr spezifisches Erscheinen in Ort und Zeit gebunden, ist die Musik als Klangereignis prinzipiell unwiederholbar. Wird hier einerseits die Aufmerksamkeit vom Werk als Partitur auf das Werk als Erscheinung gelenkt, wandelt sich mit der vermehrten Aufmerksamkeit für die Einzigartigkeit des musikalischen Ereignisses jedoch auch die Ästhetik: Aus einer Ästhetik des Schönen, die von formalen Kategorien ausgeht, wird beinahe unmerklich eine Ästhetik des Erhabenen. Auch hierin kann eine weitere Annäherung an Adorno gesehen werden. Die Ästhetik des Erhabenen beruht darauf, dass das Momentane unabdingbarer Teil einer Erfahrung wird, die nicht so sehr Freude an der Form, sondern die Erfahrung eines Verlusts ist. Dieser schließt subjektiven Kontrollverlust ein.[577] Daraus ergibt sich für Lyotard eine negative Definition von Materie: Diese sei das, was den Geist »zersetze« oder »entwaffne«, weil er der Fähigkeit verlustig gehe, zu assoziieren, zu verbinden, Fäden und Beziehungen zu knüpfen; im Vorhinein kalkulierte, identische Wiederholung dieser Erfahrung sei ausgeschlossen.[578] Wichtig ist zu betonen, dass die Kategorie der Nuance, die Lyotard hier einführt, in existentiellem Sinn zu verstehen ist, nicht als ästhetisches Plus, als Akzidens im Sinne eines klanglichen Reizes. Im mikrologischen Blick von Produktion und Rezeption vollziehe sich eine fundamentale Umkehrung: Das vermeintlich Akzidentielle werde zum Fundamentalen, die nicht formalisierte Materie entziehe sich allen Synthesen, Konzepten und Schemata. Ähnlich wie Adorno konzipiert Lyotard hier ästhetische Erfahrung als tiefgreifende existentielle Selbstreflexion. Die spezifische Form von Immaterialität der Musik stelle das Subjekt als Einheit in Frage und konfrontiere es mit der Möglichkeit seiner Aus-

---

[577] Lyotard, »Dieu et la marionnette«, S. 168 f.: »[…] ce que la comparaison ne peut pas établir, c'est que telle nuance, dans son actualité, son ici et maintenant d'alors, puisse exercer sur tel esprit (et non sur tel autre) non pas seulement l'effet d'un plaisir formel, qui est tout autre chose, mais l'empire d'une perte. Car la matière pure du son, sa nuance, si elle peut parvenir au sujet, c'est au prix de surpasser, ou de ›sous-passer‹, sa capacité d'activité synthétique.«

[578] Ebd.: »Ce serait une définition (négative, certes) de la matière: ce qui brise l'esprit. Je veux dire: cette matière si tenue qu'elle est comme immatérielle, si elle n'est pas répétable, c'est qu'en étant soumis à sa saisie par elle, l'esprit est démuni, dépouillé de sa faculté, aussi bien esthétique qu'intelligente, de la lier, de l'associer, j'aimerais dire d'intriguer à son sujet, et donc, d'une manière ou de l'autre (métaphysique ou ontologique), de la répéter.«

löschung, denn letztlich beinhalte die Erfahrung der Materialität der Musik eine Auseinandersetzung mit dem Tod.[579] Lyotard hat explizit betont, dass die Begegnung mit der Materie, die Wiederholung und subjektive Synthese ausschließe, einer Todeserfahrung gleichkommt:

Doch ich möchte zumindest zu verstehen geben, daß sich unter diesen »Dingen« eines befindet, das keine Wiederholung duldet: der Tod, die Materie. Die Auslöschung des Subjekts, des Spiegels des Subjekts, seiner Reflexivität im gewöhnlichen Sinne, seiner elementarsten synthetischen Fähigkeit erreicht das Innere seiner reflexiven Zeitlichkeit nicht wie ein Intervall, selbst wenn dieses bewirken würde, daß das Subjekt sich verliert. Intervall und Zeitlichkeit setzen vielmehr selber aus. Ich sage: aussetzen, um darauf hinzuweisen, daß der aktiv reflexive Gang des Subjekts keine Markierung dieses Verlusts aufweist.[580]

Wie Lyotard ausführt, ist die Begegnung mit der Materie aufgrund ihrer Radikalität keine Einschreibung: die Spur vernichte vielmehr die Oberfläche. Seiner Ansicht nach zielt jede Form von Ecriture, auch die musikalische, darauf ab, sich diesem Uneinschreibbaren anzunähern.[581] Lyotards Verständnis von Schrift liegt die Vorstellung einer Begegnung zugrunde, die vor der kulturellen Domestizierung stattfindet.[582] Trennung von Form und Inhalt, Ereignis und Materie ist obsolet geworden.[583] Scheint Lyotard hier zunächst auch von Adornos kompositionell-strukturellem Blickwinkel weit entfernt, kommt doch seine Beschreibung des Ereignisses als »Flamme, oder vielmehr als Rätsel der Flamme selbst, die letztlich ihrer Sich-Selbst-Gleichheit entkomme«,[584] Adorno in zweifacher Hinsicht nahe: erstens dessen Bild des Feuerwerks, das die transzendente Kraft des Werkes verdeutlichen soll-

---

[579] Ebd., S. 169 f.: »S'il n'y a pas de sujet pour rapporter à soi, c'est-à-dire à ses pouvoirs de synthèse, les formes sensibles et les opérateurs conceptuels, – pour leur rapporter cette nuance, c'est que la matière sonore qui est cette nuance n'est là qu'autant que, là et alors, le sujet n'y est pas.«

[580] Lyotard, »Gott und die Marionette«, S. 181.

[581] Vgl. Lyotard, »Dieu et la marionnette«, S. 170.

[582] Ebd.: »L'écriture, j'aimerais en fausser la valeur du préfixe *e-* pour y entendre quelque chose comme un ›grattage‹ – c'est le vieux sens de la racine *scri- hors de* –, hors de tout support, de tout dispositif de résonance et de réitération, de tout concept et de toute forme pré-inscrite.«

[583] Ebd.: »La matière dont je parle, la nuance (couleur, timbre), il faudrait l'imaginer – mais déjà, c'est trop, trop lourd –, comme si elle était ensemble l'événement et ce à quoi il advient.«

[584] Ebd.

te; zweitens dessen Betonung der Rätselhaftigkeit der Kunst. Wie Adorno denkt Lyotard das Werk als sich selbst gleich und zugleich als transzendent.

Die Nähe der Lyotard'schen Auffassung des Ereignisses zu Adornos Kunstwerktheorie basiert nicht nur auf beider Bezugnahme auf Kant, sondern auch auf Lyotards Interesse für zwei weitere Philosophen, die ebenfalls in der *Ästhetischen Theorie* präsent sind: Bloch und Leibniz. Deren Konzepte sind hinsichtlich der mit der Kunst verbundenen spezifischen Zeitauffassung wichtig. Wie Adorno bezieht sich Lyotard, um diese zu erläutern, mehrfach auf Leibniz' Theorie der Monade.[585] Die Unterbrechung der Fähigkeit zur Synthese stellt eine doppelte Grenzerfahrung dar,[586] wie Lyotard mit Leibniz anhand der Musik erläutert: Wie es für die einfachste, die nackte Monade keine Sukzession gebe, da sie immer nur eine Schallwelle wahrnehmen könne,[587] sei die göttliche Monade als anderes Extrem ebenso mit keiner Musik in Verbindung zu bringen, sondern mit einer Klangfülle, die mit weißem Rauschen verglichen werden könne.[588] Leibniz mit Kleists berühmten Überlegungen zum Marionettentheater in Verbindung bringend, führt Lyotard aus, dass die Erfahrungsfähigkeit der Monaden, ihre Fähigkeit zur Synthese, ähnlich wie die Grazie, die perfekte Ausdruckskraft, der allein von der Schwerkraft abhängigen Marionetten von der Unendlichkeit der göttlichen Gnade abhängig sei und auf Intentionslosigkeit basiere.[589] Die Gnade, von der Lyotard mit Kleist spricht, sei »alles als eines wahrzunehmen oder eines als alles«: reine Energie, purer Akt, reine Gegenwart.[590] Wenn auch an Zeit gebunden, stellt die Musik für Lyotard eine Annäherung an dieses Ideal von Erfahrung dar. Lyotard zufolge ist diese Gnade mit dem Undarstellbaren verbunden, auf das

---

585 Ebd., S. 172.

586 Ebd.: »Le temps de l'atome, le temps du dieu, ne sont pas ce que nous (l'esprit qui synthèse, mais pas tout) expérimentons comme temporalité. Ce sont, l'un et l'autre, dans l'ordre de la temporalité, les deux limites, c'est-à-dire les bornes entre lesquelles la temporalité peut se penser […].«

587 Ebd., S. 173: »Pour la monade nue qui ne reçoit qu'un coup à la fois, il n'y a pas de synthèse de la succession, et donc pas de battement. Elle n'entend jamais qu'une onde.«

588 Ebd., S. 174: »Quant au dieu leibnizien, à l'autre extrême du champ sonore, il entend tous les sons du monde, du monde dit réel, mais aussi des autres mondes possibles, dans le même instant. S'il est intemporel, ce n'est pas faute de rétention, mais par excès de synthèse.«

589 Ebd., S. 175.

590 Ebd.

jede Musik in emphatischem Sinne, jede »wahre« Musik abziele. Wie er, Adornos Formideal nahekommend, erläutert, sei sie nichts anderes als ein Versuch der Annäherung an die unmögliche Einheit von Verschiedenem und Einem:

> Ich glaube, daß jede Musik nach dieser Anmut strebt. Jede wahre Musik. Nach der Befreiung von den Synthesen, Formen, Entwicklungen, Intentionen und Retentionen, kurz: nach der Befreiung von der Wiederholung strebt. Nach der einzigartigen Prise oder der »Prise« des Einzigartigen strebt, in der die Differenzierung des Einen und des Vielen weder statt hat noch einen Zeitpunkt findet *(n'aurait pas lieu ou pas temps)*.[591]

Die Gnade der Einheitserfahrung sei prinzipiell nicht darstellbar, entziehe sich der Repräsentation. Die Musik könne sich ihr, wie Lyotard erläutert, jedoch auf zwei prinzipiell verschiedene Arten annähern: erstens durch freudvolle Synthese, zweitens durch schmerzhafte Betonung von deren Unmöglichkeit.[592] Unschwer ist hier Lyotards Differenzierung zwischen einer Ästhetik des Schönen und des Erhabenen zu erkennen. Zugleich zeigt sich, dass er Überlegungen aus *Le différend* weiterführt, die wiederum eine neue Wendung erfahren. Es gehe weniger darum, neue Verknüpfungen zu finden, als darum, Sensibilität für das Unaussprechliche zu entwickeln, das in der materiellen Dimension – in jedem Klangatom – verankert sei.[593] Die Frage nach der Möglichkeit von Sinn- und Transzendenzerfahrung in einer zunehmend entzauberten Welt bildet den gemeinsamen Kern von Adornos und Lyotards Überlegungen zur Musik.

---

[591] Lyotard, »Gott und die Marionette«, S. 188.

[592] Vgl. Lyotard, »Dieu et la marionnette«, S. 175 f.

[593] Ebd.: »Elles chantent sans doute, en enchaînant fréquences, hauteurs, durées si diverses. Mais l'inégalable ou l'irrépétable ne réside pas dans les enchaînements. Il se cache et s'offre dans chaque atome sonore, peut-être.«

IV. Vers une esthétique informelle

Das vierte Kapitel stellt Lyotards Ästhetik im Detail Adornos Kunstphilosophie gegenüber. Zwei Schwerpunkte finden besondere Berücksichtigung: Materie und Zeit. Ist bei Adorno die Bedeutung der beiden Kategorien unbestritten, wenn auch kontrovers diskutiert, so sind diese beiden Aspekte bei Lyotard vergleichsweise wenig kommentiert. Für einen Vergleich der beiden Autoren ist es jedoch unabdingbar, deren Bedeutung auch bei Lyotard zu beleuchten. Denn an ihnen wird deutlich, dass die gängige Auffassung, wonach gerade in Bezug auf Metaphysik die Differenzen zwischen beiden Autoren überwiegen würden, korrekturbedürftig ist.

Bezüglich der metaphysischen Dimension von Lyotards Ästhetik ist Grundlegendes zu klären, ist doch bisher die größte Differenz zwischen den beiden Autoren in ihrer unterschiedlichen Auffassung von Transzendenz gesehen worden. Dabei hat sowohl der Versöhnungsanspruch Adornos als auch der Gedanke Lyotards, dass eine grundlegende Differenz nicht aufzulösen sei, zu Kritik geführt. Geht man allerdings von Lyotards Gesamtwerk aus, stellt sich die Sache differenzierter dar. Wie Adorno geht er von der bereits von Nietzsche kommentierten Abdankung der Werte aus. Sieht er Metaphysik auch insofern als überholt an, als diese der Legitimation des wissenschaftlichen Diskurses dienen soll, die sie aufgrund der Inkompatibilität der Sprachspiele jedoch nicht leisten kann, kann daraus dennoch keine Ablehnung aller Werte abgleitet werden – ein Missverständnis, das mitunter auch die Nietzsche-Rezeption prägt.[1] Auch die Auffassung, dass Kunst Lyotard zufolge die Unauflöslichkeit von Natur und Geist in ihrer Differenz bezeuge und es daher anders als bei Adorno keinen Versöhnungshorizont gebe, ist insofern zu relativieren, als auch Lyotard von einem mit der Kunst verbundenen Versprechen spricht und das Unsagbare ins Zentrum stellt. Worauf jenseits von Begriffen verwiesen wird und was

[1] Siehe dazu auch Bauer, *Adorno's Nietzschean Narratives.*

die Rede von einem Versprechen bedeutet, sind die Fragen, die anhand von Lyotards späten Texten thematisiert und zu Adornos Musikphilosophie in Beziehung gebracht werden. Sie zu klären, ist auch für das Verständnis des Stellenwerts der Musik in Lyotards Ästhetik zentral.

Adornos Überlegungen zum Material, die eine Neudefinition des Verhältnisses von Geist und Material sowie Überlegungen zur Definition künstlerischer Technik inkludieren, finden sich primär in der *Ästhetischen Theorie*, die auch den Hauptanknüpfungspunkt für Lyotard darstellt. Weiters sind Adornos musikkritische Schriften, die sich neben der Moderne auch mit Musik des 18. und 19. Jahrhunderts befassen, wichtige Quellen für die Darstellung dieser Kernpunkte seiner Ästhetik.

Wichtige Passagen zu Adornos Auffassung von Zeit finden sich ebenfalls in der *Ästhetischen Theorie*. Sie konvergieren mit Reflexionen über die Kategorie des Neuen in »Vers une musique informelle«, wo sich auch Überlegungen zu Experiment und Zufall finden.

Lyotards grundsätzliche Überlegungen zum Verhältnis von Form, Material und Geist finden sich in *Pérégrinations* (1990), wobei wie in den Kant-Vorlesungen der Gedanke einer Darstellung des Undarstellbaren zentral ist. Die Ausarbeitung konkreter Fragen zur Kunst steht im Kontext einer zunehmend intensiven Auseinandersetzung mit Adorno. Die asketische Ausrichtung der Ästhetik Lyotards, die seit den 1980er Jahren vermehrt zu beobachten ist, bezeichnet Lyotard selbst als Umdeutung und Neuinterpretation von Adornos Kategorie der Mikrologie. Bereits seine frühen Schriften zur Malerei zeigten, dass für Lyotard wie für Adorno die Kunst als Fundament der Theorie fungiert. In *Pérégrinations* weist er nun ausdrücklich darauf hin, dass er implizit vom künstlerischen Standpunkt ausgeht. Für die Ausarbeitung seiner Ästhetik ist diese Schrift deshalb wichtig, weil er hier Gedanken aus *Heidegger et « les juifs »* und *L'inhumain* miteinander verbindet. Daraus resultiert die spezifische kulturkritische Perspektive, die seine Zeitauffassung charakterisiert. Sie ist auch für seine Auseinandersetzung mit der Technik und den neuen Medien prägend und bildet den Hintergrund seiner Auffassung von Geschichte.

Lyotards Auseinandersetzung mit der Zeit findet sich primär in Aufsätzen der Sammlung *L'inhumain* sowie in *Que peindre*. Wie bisher weitgehend unberücksichtigte und unbekannte Schriften Lyotards zur Malerei zeigen, gibt sich seine Ästhetik in zunehmendem Maße als musikalische Ästhetik zu erkennen. Indem er die Frage des Verhältnis-

ses von Gesetz und Körper, sinnlich Gegebenem und Vernunft mithilfe der Analyse unterschiedlicher Zeitstrukturen bearbeitet, weist er der Musik eine Sonderstellung zu, die sie als Paradigma von Kunst überhaupt erscheinen lässt.

Grundlage ihrer Überlegungen zur Kunst bildet bei beiden Autoren die Annahme eines komplementären Verhältnisses von Wissenschaft und Kunst, wie es seit Baumgarten für die Ästhetik charakteristisch ist.[2] Dieser Ausrichtung trägt die Gliederung in drei große thematische Abschnitte Rechnung. Der erste widmet sich grundlegenden ästhetischen Kategorien, die im Spannungsfeld von Wissenschaft und Kunst angesiedelt sind: Konstruktion, Technologie sowie Subjektivität und Objektivität. Beide Autoren verbinden mit der Kunst im Gegensatz zur Abstraktheit der Wissenschaft eine Haltung, die als Sensibilität charakterisiert werden kann. Künstlerische Erfahrung wird als paradoxe Form von Kommunikation und als Korrektiv begrifflichen Denkens gedacht.

Der zweite Teil reflektiert die Kategorie des Ausdrucks vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen Auffassung von Materie. Für beide markiert diese eine Grenze gegenüber dem Absolutheits- und Herrschaftsanspruch des Geistes. Adorno sieht im non-verbalen Ausdruck der Kunst eine Sprache der Dinge verwirklicht. Lyotard definiert künstlerische Schrift als Form der Einschreibung, die an Verdrängtes und Vergessenes erinnert. Gerechtigkeit gegenüber dem Vielen, die aus einer Haltung des Hörens resultiert, sowie die Fähigkeit, Leid und Schmerz zu bezeugen, stellen für beide wichtige Aspekte künstlerischer Gestaltung dar. Indem sie die Dimension des Gestischen hervorheben, lenken beide den Blick auf die Körperlichkeit und konkrete Materialität künstlerischen Ausdrucks.

Im dritten Abschnitt wird die postmoderne Zeitauffassung Lyotards der modernen Adornos gegenübergestellt. Für beide ist die zeitliche Ordnung das zentrale Strukturproblem der Kunst ihrer Zeit. Lyotard betont die Diskontinuität, die Unfassbarkeit des gegenwärtigen Augenblicks. Adorno spricht von einer Logik des Materials, dessen Dynamik unvorhersehbar sei. Beide sind der Auffassung, dass die spezifische Zeitgestaltung die Erfahrung von Neuheit bedingt. Diese ist von rein technischer Innovation und eindimensionalem Fortschritt zu unterscheiden. Wie beide Autoren betonen, ist das Neue dynamisch, als

[2] Siehe dazu auch Jäger, *Die Ästhetik als Antwort auf das kopernikanische Weltbild.*

Ereignis vorzustellen. Es korrespondiert mit dem Nichtseienden und dem Undarstellbaren, woraus nicht zuletzt die Affinität der Avantgarde zur Stille resultiert, die beide Autoren hervorheben.

Kunst, Wissenschaft und Technologie: Perspektiven (post)moderner Ästhetik

4.1 Gewaltlose Einheit des Vielen: intentionslose Konstruktion

Generell wird die Differenz zwischen Avantgarde und Moderne mit Unterschieden im Werkbegriff erklärt.[3] Demnach wäre Adornos Ästhetik tendenziell zur Moderne, Lyotards Ästhetik zur Avantgarde zu zählen. Dieser Auffassung entspricht auch die Zuordnung Adornos zur »klassischen Moderne«, wie sie Angelika Abel vorgenommen hat.[4] Was die Frage der Unterscheidung von Moderne und Postmoderne betrifft, hat Andreas Huyssen angemerkt, dass Adornos Ästhetik eine »rigide Trennung von später Moderne und Postmoderne« in Frage stellt.[5] Tatsächlich wird eine starre Opposition von Avantgarde, Moderne und Postmoderne weder Adornos Werkauffassung, noch der Komplexität seiner Überlegungen zur Moderne und zur neuen Musik gerecht, zwischen denen er mitunter differenziert, wie etwa im Artikel zu Richard Strauss.[6] Des Weiteren ist Adornos Werkbegriff nie unabhängig von seinen Überlegungen zum Material zu betrachten. Im Zentrum von Adornos Überlegungen zum Werk steht die Frage der Beziehung des Geistes zum Material. Letzteres sei dem Ausgeschlossenen gleichzusetzen, das auch kunstferne Elemente enthalte und die Autonomie des Geistes bedrohe.[7]

Es liegt nahe anzunehmen, dass Adorno letztlich Einheit, Lyotard dagegen Pluralität und Differenz propagiere, scheidet doch Adornos Bestehen auf der Einheit des Ganzen, das seine diversen Überlegungen zur musikalischen Form und zum Werk durchzieht, die beiden Philosophen auf den ersten Blick weit voneinander. Allerdings differenziert sich das

---

[3] Siehe dazu auch Kogler, »L'œuvre d'art comme processus«.

[4] Abel, *Musikästhetik der Klassischen Moderne.*

[5] Vgl. Huyssen, »Adorno in Reverse«, S. 25.

[6] Vgl. u.a. Adorno, »Richard Strauss«, S. 565.

[7] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 37.

Bild, wenn man die genaueren Implikationen dieser Forderung nach Einheit betrachtet. Adorno konzipiert die Einheit des Kunstwerks als freies Zusammenspiel der Elemente, das bereits im Material selbst vorgezeichnet ist und sich daher durch Gewaltlosigkeit auszeichnet: »Die Synthesis durchs Kunstwerk ist seinen Elementen nicht bloß angetan; sie wiederholt, worin sie miteinander kommunizieren.«[8] Diese komplexe Auffassung von Einheit korrespondiert mit dem Totalitätskonzept der Kritischen Theorie.[9]

Das Ziel künstlerischer Formung, das im Sinne von Erkenntniskritik begriffliche Synthese korrigiere, bestehe darin, gewaltlose Einheit ins Werk zu setzen und damit eine Veränderung des Bestehenden zu initiieren.[10] In ihrer Materialität entstammen die versprengten Elemente der Realität. Das Kunstwerk schließe sie von Neuem zusammen: »Die Identität des Kunstwerks mit der seienden Realität ist auch die seiner zentrierenden Kraft, die dessen membra disiecta, Spuren des Seienden, um sich versammelt.«[11] Adornos Auffassung von Form wendet sich gegen Tendenzen des Geistes zur Herrschaft, wodurch der Kunst eine ethische Dimension eingeschrieben wird. Adorno intendiert, Philosophie »wieder als das zu restituieren, was sie einmal war: ›die Lehre vom richtigen Leben‹«[12].

Die Verbindung zur Avantgarde kann in zweifacher Weise hergestellt werden: zum Ersten ist auch bei Adorno zu erkennen, dass er Kunst primär als Handlungsweise, also als Aktion auffasst, aus der das Werk resultiert; zum Zweiten bringt er künstlerische Formung mit einer Haltung in Verbindung, die im Besonderen an John Cage hervorgehoben wurde: Laut Adorno müsse sich die ordnende Kraft, um das Materiale, das Andere des Geistes zu berühren, mit einem Moment von Intentionslosigkeit verbinden. Zugleich nähere sie sich dadurch dem alltäglichen Leben an.[13] Adorno betont, dass künstlerische Synthese

[8] Ebd., S. 19.

[9] Wie Carl-Friedrich Geyer erläuterte, dienten einerseits traditionelle Totalitätsvorstellungen Adorno und Horkheimer zufolge primär der Legitimation des Bestehenden, andererseits betrachteten sie Totalität als »eine die Methode bestimmende Forderung«. Vgl. Geyer, *Kritische Theorie*, S. 22.

[10] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 19.

[11] Ebd.

[12] Mörchen, *Macht und Herrschaft im Denken von Heidegger und Adorno*, S. 2.

[13] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 37: »Die Insistenz auf dem Intentionslosen der Kunst, die, als Sympathie mit deren unteren Manifestationen, von einem Augenblick der Geschichte an zu beobachten ist – bei Wedekind, der über die ›Kunst-Künstler‹ spottete, bei

nicht, wie die kognitive, auf ein Anderes gerichtet sei, sondern auf sich selbst: »auf das zerstreute, begriffslose, quasi fragmentarische Material, mit dem die Kunstwerke in ihrem Innenraum umzugehen haben«[14]. Aufgrund ihrer spezifischen immanenten und daher selbstreflexiven Formungskapazität korrigieren die Kunstwerke begriffliche Synthese und damit das Denken.[15]

Selbstkritische Freiheit von Systemzwängen setzt Adorno auch mit Gewaltlosigkeit im Umgang mit dem Material gleich. Dies führt zu einer Wertschätzung Weberns: »Wie behutsam hatte Webern, in den Quartettstücken op. 5, die neuen vieltönigen Akkorde angefaßt. So schauerte er vor ihrer Gewalt, daß er keinen Augenblick zur bloßen Münze sie machte; jeden Akkord hat er festgehalten und bangend nur gleichsam für den nächsten Klang aufgegeben.«[16] Webern wird zum Maßstab, der eine Dimension ethischen Handelns von Seiten des Komponisten einfordert, die letztlich mit einer selbstkritischen Haltung dem uneingeschränkten Fortschrittsideal gegenüber korrespondiert: »Damit sollte man den doch selber wieder aus dem Fortschritt des Komponierens zwangsläufigen Mut vergleichen, der längst nichts mehr kostet. Die Komponisten schalten mit den Klängen, als seien sie unmittelbar jene Dreiklänge, gegen die sie erfunden waren. Sie benehmen sich souverän, aber es ist kein Segen daran.«[17] Ein ähnlicher Vorwurf trifft Ri-

---

Apollinaire, wohl auch im Ursprung des Kubismus –, verrät unbewußtes Selbstbewußtsein der Kunst von ihrer Teilhabe an dem ihr Konträren; jenes Selbstbewußtsein motivierte die kulturkritische Wendung der Kunst, die sich der Illusion ihres rein geistigen Seins entschlug.« Allerdings hat Anne Boissière dargelegt, dass Adornos Vision einer musique informelle sich insofern deutlich von Cages Version des Unbestimmten unterscheidet, als Adorno auf einer Vermittlung des Informellen besteht, wie es bei Mahler und bei Berg ins Werk gesetzt sei. Ortet Adorno in Mahlers Musik eine Affinität zum Chaos und bei Berg eine zum Nichts, bringt er dagegen Cages Unbestimmtheit mit einer positivistischen Haltung in Verbindung. Richard Klein hat angemerkt, dass Adorno wie Hegel auf »einer freiheits- und subjektsgemäßen Strukturiertheit des Akustischen« besteht. Allerdings ist hierzu zu ergänzen, dass Adorno Einheit anders als der Idealismus denkt. Gelungene Einheit ist seiner Auffassung nach mit Gewaltlosigkeit verbunden. Einerseits hebt er die problematische Seite von Synthese hervor, andererseits das mit Einheit verbundene versöhnliche Moment. Siehe dazu auch. Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, S. 99 f., S. 114 und 189, sowie Klein, *Solidarität mit Metaphysik*, S. 215.

[14] Adorno, *h*, S. 453.

[15] Ebd.: »Durch […] Modifikation der synthetisierenden Vernunft tragen die Kunstwerke zu ihrem Teil Dialektik der Aufklärung aus.«

[16] Adorno, »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik«, S. 175 f.

[17] Ebd., S. 176.

chard Strauss, über den Adorno schreibt, er verfüge zu souverän über sein Material.[18] Wesentlich sei, dass die Einheit der Werke von anderer Art sei als erzwungene Ganzheit: »Sie erlangen an sich, ihrer immanenten Bestimmung nach, jene Einheit, die den empirischen Gegenständen rationaler Erkenntnis aufgeprägt ist: Einheit steigt aus ihren eigenen Elementen, dem Vielen auf«[19].

In seinen Überlegungen zu Technik und Kulturlandschaft bringt Adorno die Thematik der Gewaltlosigkeit mit der Kategorie der Schönheit in Verbindung. Schönheit assoziiert er mit Gewaltlosigkeit, wogegen Hässlichkeit auf gewaltsamen Eingriff zurückzuführen sei.[20] Adorno zufolge ist Durchbildung nur gelungen, wenn sie ein mimetisches Moment enthält und dadurch gewaltlos wird. Mit dieser Forderung stellt er künstlerische Technik der industriellen als Korrektiv gegenüber: »In der Technik ist Gewalt über Natur nicht durch Darstellung reflektiert, sondern tritt unmittelbar in den Blick. Verändert könnte das werden erst von einer Umlenkung der technischen Produktivkräfte, welche diese nicht länger bloß an den gewollten Zwecken sondern ebenso an der Natur mißt, die da technisch geformt wird.«[21]

Unschwer ist zu erkennen, dass Adornos Betonung der Bedeutung von Gewaltlosigkeit die rationalitätskritische Perspektive der *Dialektik der Aufklärung* zugrunde liegt. Seine Überlegungen zeigen jedoch auch, in welch weitreichender Weise die Kunst seiner Auffassung nach als Modell für reale Veränderungen fungieren könnte. Neue Perspektiven einer gewaltlosen Gestaltung sieht er beispielsweise in der Landschaftsarchitektur, »wo Zweckbauten an landschaftliche Formen und Linien sich anpassen; wohl bereits wo die Materialien, aus denen Artefakte gebildet wurden, ihrer Umgebung entstammten und dieser sich einfügten wie manche Burgen und Schlösser«[22]. Um solche Ansätze produktiv weiterzuentwickeln, müsse allerdings das Ziel der »quantitativen Steigerung der Produktion« reflektiert und modifiziert werden.

[18] Vgl. Adorno, »Richard Strauss«, S. 570. Siehe dazu auch Kogler, »Altvertrautes als Neues«.

[19] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 277.

[20] Ebd., S. 75 f.: »Der Eindruck der Häßlichkeit von Technik und Industrielandschaft ist formal nicht zureichend erklärt […]. Er datiert zurück aufs Prinzip der Gewalt, des Zerstörenden. Unversöhnt sind die gesetzten Zwecke mit dem, was Natur, wie sehr auch vermittelt, von sich aus sagen will.«

[21] Ebd.

[22] Ebd.

Kulturlandschaft wird in der *Ästhetischen Theorie* zum Beispiel dafür, wie Kunst Veränderungen des Bewusstseins initiieren könnte: »Was Kulturlandschaft heißt, ist schön als Schema dieser Möglichkeit. Rationalität, die solche Motive aufgriffe, könnte die Wunden von Rationalität schließen helfen.«[23]

Mit seinen Überlegungen zur Gewaltlosigkeit reflektiert Adorno auch kritisch, inwieweit die Kategorie der Schönheit in der neuen Kunst noch ungebrochen Gültigkeit beanspruchen könne. Schließe Schönheit auch Gewaltlosigkeit ein, wohne ihr dennoch auch ein Moment von Grausamkeit inne, das aus der Perfektion der Form resultiere. Dass dieses in der neuen Kunst stärker als zuvor hervortrete, markiere zugleich das Ende von Schönheit in der neuen Kunst: »Erhebt in den neuen Kunstwerken Grausamkeit unverstellt ihr Haupt, so bekennt sie das Wahre ein, daß vor der Übermacht der Realität Kunst a priori die Transformation des Furchtbaren in die Form nicht mehr sich zutrauen darf.«[24] Die Veränderungen, die Adorno an der Kunst seiner Zeit beobachtet, deutet er als zunehmende Selbstreflexion der der künstlerischen Formung inhärenten Gewalt: »Das Grausame ist ein Stück ihrer kritischen Selbstbesinnung; sie verzweifelt an dem Machtanspruch, den sie als versöhnte vollstreckt.«[25] Dass Versöhnung nur mehr um den Preis der Grausamkeit ins Werk gesetzt werden könne, markiert nicht zuletzt den Übergang von einer Ästhetik des Schönen zu einer des Erhabenen.

Um zu klären, wie die Struktur der Werke die gewaltlose Verbindung von Geist und Material zustande bringen könne, greift Adorno auf die Gegenüberstellung von Montagetechnik und Konstruktion zurück. Diese Thematik, die bereits einen Eckpunkt der Gegenüberstellung von Schönberg und Strawinsky in der *Philosophie der Neuen Musik* bildete, war auch Gegenstand der brieflichen Diskussionen mit Walter Benjamin in den 1930er Jahren. Nach wie vor privilegiert Adorno das Prinzip der Konstruktion. Während Montage mit Elementen der Wirklichkeit schalte, »um ihnen eine veränderte Tendenz abzuzwingen oder, in den gelungensten Fällen, ihre latente Sprache zu erwecken«, sei Konstruktion »Auflösung von Materialien und Momenten in auferlegte Einheit«: die »heute einzig mögliche Gestalt des rationalen Moments

[23] Ebd.
[24] Ebd., S. 81.
[25] Ebd.

im Kunstwerk«.[26] Wichtig ist hierzu festzuhalten, dass Konstruktion für Adorno von einem Zusammenspiel objektiver und subjektiver Momente geprägt ist: Erstens garantiere sie, wie er mit Hilfe Leibniz'scher Terminologie erläutert, die innere Logik des Werkes: »Konstruktion ist in der Monade des Kunstwerks, mit beschränkter Machtvollkommenheit, der Statthalter von Logik und Kausalität, transferiert aus der gegenständlichen Erkenntnis.«[27] Konstruktion sei rational und daher der Erkenntnis verwandt, transformiere deren Verfahrensweise jedoch entscheidend, da sie nicht urteile: »Die Verwandtschaft von Konstruktion mit den kognitiven Prozessen, oder vielleicht eher mit deren erkenntnistheoretischer Auslegung, ist nicht minder evident als die Differenz: daß keine Kunst wesentlich urteilt und wo sie es tut, aus ihrem Begriff ausbricht.«[28] Zu dieser objektiven Seite komme nun jedoch ein subjektives Moment. Die der Konstruktion inhärente Subjektivität wende sich einerseits gegen die von der Konstruktion zur Einheit zusammengezwungenen Momente. Daher sei Konstruktion »Synthesis des Mannigfaltigen zu Lasten der qualitativen Momente, deren sie sich bemächtigt«[29]. Andererseits bemächtige sich Konstruktion jedoch auch »des Subjekts, das in ihr sich auszumerzen meint, während es sie bewerkstelligt«[30]. Es zeigt sich, dass das Wesentliche an Konstruktion für Adorno die Veränderung ist, die sie bewirkt: »Sie reißt die Elemente des Wirklichen aus ihrem primären Zusammenhang heraus und verändert sie so weit in sich, bis sie von sich aus abermals einer Einheit fähig werden, wie sie draußen heteronom ihnen auferlegt ward und drinnen nicht weniger ihnen widerfährt.«[31]

Im Unterschied zur Komposition hat Konstruktion, wie Adorno betont, immer an Herrschaft teil:

> Von Komposition in einem weitesten Verstande, der die Bildkomposition deckt, unterscheidet Konstruktion sich durch die rückhaltlose Unterwerfung nicht bloß alles von außen ihr Zukommenden sondern aller immanenten Teilmomente; insofern ist sie die verlängerte subjektive Herrschaft, die, je weiter sie getrieben wird, desto gründlicher sich selbst verdeckt.[32]

[26] Ebd., S. 91.
[27] Ebd.
[28] Ebd.
[29] Ebd.
[30] Ebd.
[31] Ebd.
[32] Ebd.

Ist Konstruktion trotz ihres herrschaftlichen Moments Adornos Auffassung nach Versöhnung inhärent, so deshalb, weil Subjektivität nicht ausschließlich dominiere, sondern auch kritisch eingeschränkt werde.[33] Dafür sei allerdings Voraussetzung, dass dem konstruktiven Verfahren ein Moment von Gewaltlosigkeit innewohne. Konstruktion verbindet sich Adornos Auffassung nach notwendigerweise mit Mimesis und Intentionslosigkeit. Sie sei immer am individuellen Einzelfall zu überprüfen und ins Werk zu setzen.[34] Ihre Utopie sei letztlich das Verschwinden des Subjekts im Kunstwerk, wie Adorno in Anknüpfung an Hegel bemerkt.[35] Es ist dieses durch die Hinwendung zum Material erlangte »Verschwinden«, das den Objektivitätsgewinn bedingt, der für Adorno mit der utopischen Dimension der Kunst verbunden ist: »Durch solches Verschwinden, nicht durch Anbiederung an die Realität durchstößt das Kunstwerk, wenn irgendwo, die bloß subjektive Vernunft. Das ist die Utopie von Konstruktion.«[36] Allerdings ist damit keine Absage an Subjektivität verbunden. Als künstlerische Verfahrensweise zugleich subjektiv und objektzentriert, korrigiert mimetische Konstruktion Adorno zufolge die Selbsterhöhung des Subjekts über die Natur im Idealismus. Deshalb könne Kunst Naturerfahrung substituieren.[37] Das Werk, dessen formale Einheit aus dem Material herausgelesen wurde, steht für Natur ein: »Das Kunstwerk, durch und durch ϑέσει, ein Menschliches, vertritt, was φύσει, kein bloßes fürs Subjekt, was, kantisch gesprochen, Ding an sich wäre.«[38] Zu betonen ist, dass diese Natur, für die das Kunstwerk bei Adorno steht, jedoch nicht mit der realen Natur in eins zu setzen ist. Sie ist als veränderte gedacht: durchdrungen von Subjektivität und dadurch beseelt. In diesem Sinne kann Adorno mit Walter Benjamin sagen: »Was Natur vergebens möchte, vollbringen die Kunst-

---

33 Vgl. ebd., S. 91 f.

34 Ebd., S. 433: »Die Konstruktion der einwandfreisten Diagonalen, Achsen und Fluchtlinien eines Bildes, die beste Motivökonomie einer Musik bleibt gleichgültig, solange sie nicht spezifisch aus diesem Bild oder dieser Komposition entwickelt wird. Kein anderer Gebrauch des Begriffs Konstruktion in der Kunst wäre legitim; sonst wird sie unweigerlich zum Fetisch.«

35 Ebd., S. 92: »Zu den tiefsten Einsichten der Hegelschen Ästhetik rechnet, daß sie dies wahrhaft dialektische Verhältnis längst vor allem Konstruktivismus erkannte und das subjektive Gelingen des Kunstwerks dort aufsuchte, wo das Subjekt im Kunstwerk verschwindet.«

36 Ebd.

37 Vgl. ebd., S. 98 f.

38 Ebd., S. 99.

werke: sie schlagen die Augen auf.«[39] Als erlöste ist die Natur Adorno zufolge auch frei vom blinden Zwang der Selbsterhaltung: »Die Lossage von den Zwecken der Selbsterhaltung, emphatisch in der Kunst, ist gleichermaßen in der ästhetischen Naturerfahrung vollzogen. Insofern ist die Differenz zwischen dieser und der künstlerischen nicht gar so beträchtlich.«[40] Dem Durchbrechen des Zwangs zur Selbsterhaltung entspricht der Gedanke des Verschwindens vom Subjekt im Werk. Kunst löst das Versprechen des Naturschönen ein.

»Kunst, Nachbild der Herrschaft der Menschen über Natur, negiert jene zugleich durch Reflexion und neigt dieser sich zu.«[41] In der Gewaltlosigkeit der Kunst vollzieht sich seiner Ansicht nach eine Selbstkorrektur des Geistes. Die Einheit, die Kunst vollziehe, könne aufgrund der Distanz zur Wirklichkeit Modell für Letztere werden: »Ästhetisch neutralisiert, begibt sich Naturbeherrschung ihrer Gewalt. Im Schein der Wiederherstellung des beschädigten Anderen in der eigenen Gestalt wird sie zum Modell eines Unbeschädigten.«[42] Es entstehe ein Bild gelungener Einheit, das sich gegen gewaltsam erzwungene Totalität richte: »Die ästhetische Ganzheit ist die Antithesis des unwahren Ganzen.«[43] Die Autonomie der Kunst solle für die Möglichkeit von Autonomie in der Welt einstehen. Als Korrektur des Geistes revidiert Kunst dessen Naturbeherrschung. Adornos Überlegungen zu einem gewaltfreien Verhältnis von Geist und Material sind als Korrektur des Idealismus gedacht.[44] Mit dieser ist eine Rehabilitierung des Naturschönen verbunden: »Darum fehlt der Wendung gegen das Naturschöne, trotz des unermeßlichen Fortschritts in der Auffassung von Kunst als eines Geistigen, den sie ermöglichte, das zerstörerische Moment so wenig, wie dem Begriff der Würde gegen Natur schlechthin.«[45]

Die zwischen Geist und Material waltende Dialektik beschreibt Adorno auch als Zusammenspiel von Begrifflichkeit und Mimesis. Sie

---

[39] Ebd., S. 104.
[40] Ebd., S. 103.
[41] Ebd., S. 428 f.
[42] Ebd.
[43] Ebd.
[44] Ebd., S. 98: »Das Naturschöne verschwand aus der Ästhetik durch die sich ausbreitende Herrschaft des von Kant inaugurierten, konsequent erst von Schiller und Hegel in die Ästhetik transplantierten Begriffs von Freiheit und Menschenwürde, demzufolge nichts in der Welt zu achten sei, als was das autonome Subjekt sich selbst verdankt. Die Wahrheit solcher Freiheit für es ist aber zugleich Unwahrheit: Unfreiheit fürs Andere.«
[45] Ebd.

bestimmt seiner Ansicht nach die Sprachlichkeit der Kunst, die kritisch gegen Sprache als System gerichtet ist.[46] Die Sprachpraxis, auf die Adorno abzielt, ist ein Zwischenzustand, eine neue Form von Vermittlung. Bourahima Outtara hat darauf hingewiesen, dass Adorno diesen in den Kritischen Modellen auch als »Zustand der Differenz ohne Herrschaft« bezeichnet hat, »in dem die Differenzen kommunizieren«[47].

An Adornos Überlegungen zu Kunst und Natur können Parallelen wie Differenzen zu Lyotard ausgemacht werden. Natur, wie sie in der Kunst erscheint, ist für Adorno nicht Unmittelbarkeit, sondern durch das Subjekt vermittelt. Dadurch wohnt ihr ein Moment subjektiven Widerstands gegen die Realität, gegen erste und zweite Natur inne.[48] Treffen sich Adorno und Lyotard im Gedanken eines Widerstandes, der sich in der Kunst artikuliere, scheint Adornos Idee einer erlösten Natur allerdings Lyotard fern zu stehen. Kunst ist für Adorno Ort einer Erfahrung, die in der Natur mehr sieht als bloß ein Naturphänomen: ein Versprechen von Freiheit.[49] Knüpft er auch an Kant an, ist die Annäherung an eine solche befreite Natur für ihn im Unterschied zu Kant jedoch nur durch ästhetische Rationalität möglich, also durch Kunst, da in dieser das durchs Subjekt vermittelte Neue zum Vorschein komme. Die utopische Dimension der Kunst liegt in der Fähigkeit der Werke, das Neue durch Konstruktion zum Vorschein zu bringen, ohne es bereits als Seiendes zu behaupten.[50] Es resultiert aus dem konkreten Verhalten des Subjekts zum Material und manifestiert sich, unvorhersehbar, im Prozess von dessen Formung.

In den Paralipomena zur *Ästhetischen Theorie* unterstreicht Adorno, dass künstlerische Synthese anders als begriffliche vorzustellen sei. Der Charakter der in den Kunstwerken waltenden Vernunft sei gestisch: »Vernunft an den Kunstwerken ist Vernunft als Gestus: sie synthesieren gleich der Vernunft, aber nicht mit Begriffen, Urteil und Schluß – diese Formen sind, wo sie auftreten, in der Kunst nur untergeordnete Mittel –, sondern durch das, was in den Kunstwerken sich zu-

[46] Vgl. ebd., S. 148.
[47] Ebd., S. 19.
[48] Vgl. ebd., S. 104.
[49] Ebd.: »Was an dieser aufgeht, koinzidiert so wenig mit der empirischen Realität wie, nach Kants großartig widerspruchsvoller Konzeption, die Dinge an sich mit der Welt der ›Phänomene‹, der kategorial konstituierten Gegenstände.«
[50] Vgl. ebd., S. 127.

trägt.«[51] Konträr zur Hegel ist Synthese nicht als Aufhebung gedacht, sondern als Dialektik: Das Bild der Versöhnung konstituiert sich im Spannungsfeld von Dynamik und Stillstand. Wird auch häufig Adornos Vorliebe für Beethoven erwähnt,[52] ist das Beispiel, das er in einem Zug mit Beethovens späten Streichquartetten als Muster für gelungene Synthese anführt, allerdings Mozart.[53] Als Argument führt er an, dass Mozarts Musik von Gewaltlosigkeit geprägt sei:

> Das Gewaltlose an Mozart rührt daher, daß er noch in der Balance das qualitative Sosein der Details nicht verkümmern läßt, und was mit Grund sein Formgenie heißen darf, ist nicht die für ihn selbstverständliche Meisterschaft im Umgang mit den Formen, sondern seine Fähigkeit, diese ohne herrschaftliches Moment zu verwenden, durch sie lose gleichsam das Diffuse zu verbinden.[54]

Während Klassizismus Perfektion und vollkommene Einheit anstrebe, seien bei Mozart auch zentrifugale Kräfte festzustellen. Sie machen die Authentizität der Form aus. Deren Elemente, »unterm Aspekt des Kontrasts, der präzisen Differenz konzipiert«, streben auseinander, »auch wo der Takt der Hand sie bindet«.[55] Wie Adorno in Hinblick auf die Opern erklärt, gründet Einheit bei Mozart in Heterogenität.[56] Hier wird deutlich, dass Einheit für Adorno notwendigerweise mit Dekonstruktion verbunden ist: »Desintegration ist die Wahrheit der integralen Kunst.«[57] Es ist diese Überzeugung, aufgrund derer Adorno Konstruktion der Collagetechnik bevorzugt, ist doch seiner Auffassung nach in Konstruktion bereits die Zersetzung der Momente, deren Zerfall inhärent, während die Collage sie unvermittelt integriere, damit konserviere und Verwandlung unmöglich mache.

---

[51] Ebd., S. 453.

[52] Siehe dazu u.a. Uehlein, »›Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer …‹«.

[53] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 454 f.

[54] Ebd.

[55] Ebd.

[56] Ebd.: »Seine Form ist die Proportion des Auseinanderstrebenden, nicht dessen Einordnung. Am vollkommensten tritt das in den großen Formen aus den Opern, etwa dem Finale des zweiten Akts Figaro, hervor, dessen Form keine komponierte, keine Synthese ist – sie braucht nicht, wie in der Instrumentalmusik, auf Schemata sich zu beziehen, die durch die Synthesis des darunter Befaßten gerechtfertigt wurden – sondern reine Konfiguration adjungierter Partien, deren Charakter jeweils der wechselnden dramaturgischen Situation abgewonnen wird.«

[57] Ebd.

Konsequenterweise münden Adornos Überlegungen zu Einheit und Mannigfaltigkeit, Geist und Natur, in Reflexionen über den Tod. Selbsterhaltung, die in der Realität zum Scheitern verurteilt sei,[58] setze sich als veränderte in Kunst als Utopie fort. Autonome Kunst sei daher »ein Stück veranstalteter Unsterblichkeit, Utopie und Hybris in eins«[59]. Als »Einspruch gegen ihre Angst, ins Chaotische zu zergehen«, ist das »ästhetische Bild« Adorno zufolge immer auch Einspruch gegen den Tod. Mit der Partizipation der Kunst am Materiellen sei das Ende von Tragik, von tragischer Affirmation des Todes, verbunden. Diese werde in negativen, also jenen Werken, die man mit dem Erhabenen in Verbindung bringen könnte, vom Gestus der Trauer abgelöst: »Ohne Reservat negative Kunstwerke parodieren heute das Tragische. Eher als tragisch ist alle Kunst traurig, zumal jene, die heiter und harmonisch dünkt.«[60] Wogegen sich Adorno hier wendet ist »die Idee, im Untergang des Endlichen leuchte das Unendliche auf; der Sinn des Leidens«[61].[62]

4.2 *Auf der Suche nach Raum und Zeit*

Ist in der Sekundärliteratur auch nahezu unbestritten, dass Lyotards Ästhetik als Ästhetik der Avantgarde zu betrachten ist,[63] sind Grundlagen und Details dieser Annahme in ihrer Gesamtheit dennoch bisher kaum erläutert worden. Das hat zu beträchtlichen Missverständnissen über Lyotards Kunstauffassung geführt. So schreibt etwa Larson Powell,

---

[58] Vgl. ebd., S. 209.
[59] Ebd.
[60] Ebd., S. 49.
[61] Ebd.
[62] Der Kritikpunkt am Tragischen, den Tod zu affirmieren, ist auch ein wesentliches Argument in Adornos Musikkritiken, allen voran in der Auseinandersetzung mit Wagner. Siehe dazu auch Kogler, »Nähe und/oder Distanz«. Wolfgang Würger-Donitza hat darauf hingewiesen, dass mit dem Tod bei Adorno generell zwei Aspekte verbunden sind: erstens reflektiert er eine gesellschaftlich produzierte Form des Todes, zweitens das existentielle Faktum der Sterblichkeit. Im Unterschied zu seinen Kritikern betrachtet er auch Letzteres als Skandalon. Vgl.Würger-Donitza, *Rationalitätsmodelle und ihr Zusammenhang mit Leben und Tod*, S. 571.
[63] Jean-Claude Moineau hat als einer der wenigen zwischen einer avantgardistischen Moderne und einer postmodernen Moderne unterschieden. Vgl. Moineau, »Y a-t-il quelque chose après la mort«.

Lyotard verweile »bei der faszinierenden technologischen Gewalt des Erhabenen«[64]. Dabei lässt er unberücksichtigt, dass Lyotard davon ausgeht, dass sich die Kunst mit ähnlichen Fragen wie die Naturwissenschaft beschäftigt, der Technologisierung und den Kommunikationstheorien jedoch kritischer als diese gegenübersteht. Auch bei Lyotard schließt die Konzeption von Ästhetik eine Korrektur wissenschaftlicher Methodik ein. Sie ist eine Antwort auf die Grundlagenkrise der Wissenschaften. Wie Adorno steht Lyotard streng positivistischem Denken und damit einer Postmoderne kritisch gegenüber, die, wie es Frederic Jameson pointiert formuliert hat, die Rolle des Positivismus übernommen und Wert als solchen sowie alles Denken die »letzten Dinge« betreffend abgeschafft hat.[65] Wie Emilia Steuerman in ihrer Studie zu Lyotard und Habermas erörtert hat, kommen der Modernist und der Postmodernist darin überein, dass wissenschaftliches Wissen hinsichtlich der zentralen Frage nach Normen und Urteilen nichts Stichhaltiges anzubieten hat.[66] Geht man über diese allgemeine Überzeugung hinaus, steht Lyotard Adorno allerdings grundlegend näher als Habermas.[67] Wie er in *L'inhumain* ausführt, verdanken sich die Veränderungen der Anschauung von Raum und Zeit, die auch als Grundlagenkrise beschrieben werden, nicht zuletzt den neuen Technologien.[68] Indem er betont, dass die Erfahrung des Hier und Jetzt angesichts der Digitalisierung und Mathematisierung der Welt zunehmend problematisch geworden sind, führt er die Diskussion um den Verlust der Erfahrung weiter, die Adorno und Benjamin in den 1930er Jahren geführt hatten und die er auch in seinen Essays zu Monory aufgreift. Lyotards Auffassung nach untersucht die Avantgarde Ort und Zeit: das, was bleibt, bzw. dass nichts mehr bleibt.[69] Indem sie reflektieren, dass Ort und Zeit unsicher geworden sind, nehmen die Künstler auf ihre Weise zur Grundlagenkrise Stellung. Die Arbeit der Avantgarde nehme die Veränderungen der modernen Welt zur Kenntnis, nehme jedoch in anderer

[64] Powell, »Kritik des Technokratisch-Erhabenen«, S. 82.
[65] Vgl. Jameson, *Late Marxism*, S. 248 f.
[66] Vgl. Steuerman, *The Bounds of Reason*, S. 49.
[67] Zu Lyotards Überlegungen betreffend die Grundlagenkrise in den Naturwissenschaften siehe auch Reese-Schäfer, *Lyotard zur Einführung*, S. 37 ff.
[68] Vgl. Lyotard, »Logos et tekhné, ou la télégraphie«, S. 57.
[69] Vgl. Lyotard, »Quelque chose comme: ›communication … sans communication‹«, S. 126.

Weise zu ihnen Stellung als die neuen Technologien und Kommunikationstheorien:

Die Avantgarden machen sich daran, über die Bedingungen von Raum und Zeit zu arbeiten. Versuche, die seit einem Jahrhundert andauern, ohne zu einem Ende gekommen zu sein. Diese Problematik erlaubt es, das veritable Anliegen der Avantgarden wieder ins Auge zu fassen, indem man sie wieder auf ihrem Gebiet ansiedelt. Sie sind unumgängliche Zeugen der Krise jener Grundlagen gewesen, deren andere Aspekte die Kommunikationstheorien oder die Neuen Technologien sind – sehr viel weniger hellsichtige Aspekte als die Avantgarden.[70]

In ihrer Ausrichtung auf Erforschung des Gegebenen arbeite die Avantgarde analog zur Naturwissenschaft.[71] Die Wissenschaften und die Avantgarde bearbeiten Ort und Zeit allerdings auf je eigene Weise und seien daher als komplementär zu denken. Im Zentrum steht für Lyotard eine ähnliche Frage wie die, die auch am Anfang von Adornos Kunstphilosophie stand: die nach dem Verhältnis von Anschauung und Theorie.[72] Beide knüpfen hiermit an eine bereits von Husserl gestellte Grundfrage an. In der Kunst ist sie deshalb essentiell, weil hier, wie Lyotard es ausdrückt, die unmittelbare Konstitution des sinnlich Gegebenen auf dem Spiel stehe.

Wie für Adorno besteht auch für Lyotard die Problematik seiner Gegenwart, der Postmoderne, vorrangig in einem Sinnverlust. Dieser kulturkritische Hintergrund bedingt, dass Material und Zeit zu den wesentlichsten Themen von Lyotards Ästhetik werden. Die zeitliche Organisation des Sinnlichen betrachtet er wie Adorno als eines der zentralen Merkmale von Sinn. An seine Analyse in *La condition postmoderne* anknüpfend, erklärt er in *Pérégrinations*, dass mit dem Verlust der traditionellen Erzählformen auch die traditionelle zeitliche Organisation in Frage gestellt wird.[73] Wie die Zeitordnung verliere sich auch

---

[70] Lyotard, »So etwas wie: ›Kommunikation … ohne Kommunikation‹«, S. 134, Modifikationen S. K.

[71] Vgl. Lyotard, »Quelque chose comme: ›communication … sans communication‹«, S. 126.

[72] Lyotard, *Pérégrinations*, S. 83: »Le débat scientifique se centre en effet sur le point de savoir si espace, nombre et mouvement sont fondés sur les synthèses intuitives, ou produits par concept, axiomatiquement, comme des artefacts théoriques.«

[73] Ebd., S. 17: »Mais à mesure que l'épique tombe dans l'oubli et le tragique en désuétude, la périodicité des rythmes narratifs se perd. Le temps cesse de s'organiser à la

der Ort, wie Lyotard an Peter Handkes Literatur ausführt.[74] Wie Zeit und Ort neu zu denken wären, stellt für ihn eines der grundlegenden Probleme der Moderne dar, das er in *L'inhumain* behandelt.[75] Der Sinnverlust betreffe Zeit und Raum: alle dem Ereignis verbundenen Gegebenheiten. Er tangiere nicht nur die Vernunft, sondern vor allem auch die mit sinnlich gegebenen Fakten befassten Naturwissenschaften. Die radikale Revision des Denkens, auf die Lyotard abzielt, indem er sich wie Adorno an der künstlerischen Avantgarde orientiert, ist eine Reaktion auf diese Grundlagenkrise, die primär die Wissenschaft betrifft, zugleich aber auch ein Ende der Kunst denkbar macht. Wie Adorno überlegt Lyotard in Anschluss an Hegel, was dieses Diktum in seiner Zeit bedeuten könnte. Die Gefährdung der Kunst, die er konstatiert, ergibt sich als Konsequenz der fokussierten Unsicherheit von Raum und Zeit.[76] Zwei Kritikpunkte verbinden seine Überlegungen im Besonderen mit Adornos Denken: Kritik an einer sepzifischen Form von Metaphysik und an der Vorherrschaft der Kunstindustrie.

Man müßte diese Problematik mit derjenigen in Verbindung bringen, in der wir uns heute im Überfluss befinden, nämlich mit dem flächendeckenden Logozentrismus, und zeigen, daß die Kunstindustrie indirekt zu dieser Weise des Vollendens *(achever)* der Kunst gehört. Die Kunstindustrie würde dabei eine Form der Vollendung *(achèvement)* der spekulativen Metaphysik darstellen, eine Form, in der Hegel gegenwärtig ist, in der er sein Ziel erreicht hat – in Hollywood.[77]

Der für Moderne und Postmoderne charakteristische Zweifel an Raum und Zeit konterkariere die Autonomie des Subjekts, die in der Aufklärung versprochen wurde. In der Kunst vollziehe sich daher eine Suche nach neuen Identitäten, die Lyotard, an frühere Überlegungen anknüpfend, mit Duchamp als transformierbar charakterisiert.[78]

---

manière d'une respiration, souffle reçu, souffle rendu, entre lesquels la vie s'insérait comme entre deux silences ou deux néants.«

[74] Vgl. ebd., S. 21.

[75] Vgl. Lyotard, »Quelque chose comme: ›communication … sans communication‹«, S. 123.

[76] Vgl. ebd., S. 126.

[77] Lyotard, »So etwas wie: ›Kommunikation … ohne Kommunikation‹«, S. 134, Modifikationen S. K.

[78] Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 67.

Wie er erläutert, besteht für Lyotard die aktuelle Krise der Erfahrung im Verlust des Kontexts, der Unmittelbarkeit,[79] die durch die Telekommunikation zerstört werde. Die Unabhängigkeit von Ort und Zeit führe zu einem Verlust der Aura. Dieser sei auch ein Verlust von Körperlichkeit. Was letztlich in Frage stehe, wenn die Körperlichkeit der alltäglichen Erfahrung abhanden komme,[80] sei die Möglichkeit der Leidenserfahrung.[81] Wie bei Adorno liegt in ihr für Lyotard letztlich die Besonderheit der Kunst. Die Aura wiederzufinden, bedeutet Lyotard zufolge sensibel zu sein für das Gegebene, das zugleich das Unsagbare und Vergangene sei. Die spezifische, mit Kunst verbundene Form der Erinnerung verkörpern für Lyotard Texte Benjamins und Prousts.

Wie Adorno dient auch Lyotard die Kunst der Avantgarde als Modell für Denken und politisches Handeln. Wie er in *Pérégrinations* darlegt, müsse mit ihrer Hilfe eine Struktur für das Denken entworfen werden, die der prekären Verfassung von Raum und Zeit in Moderne und Postmoderne gerecht werde. Diese müsse von örtlicher und zeitlicher Flexibilität gekennzeichnet sein, was notwendigerweise Unsicherheit mit sich bringe: die Erfahrung, dass es immer entweder zu früh oder zu spät, dass das Gegebene prinzipiell unfassbar sei.[82] Voraussetzung für die Entwicklung eines solchen anderen Denkens sei eine Haltung, die Sensibilität für die Materie beinhalte, da diese eine Grenze des Denkens markiere: der Rätselcharakter der Realität müsse gewahrt bleiben.

---

[79] Lyotard, »Logos et tekhné, ou la télégraphie«, S. 60 f.: »[…] la technologie actuelle, ce mode spécifique de télé-graphie, écriture de loin, éloigne les contextes proches dont les cultures enracinées sont tissées.«

[80] Vgl. Lyotard, »Quelque chose comme: ›communication … sans communication‹«, S. 129.

[81] Ebd.: »Qu'est-ce qu'un lieu, un moment, qui ne soient pas ancrés dans le ›pâtir‹ immédiat de ce qui arrive? Est-ce qu'un ordinateur est de quelque manière ici et maintenant? Peut-il *arriver* quelque chose par lui? Peut-il *lui* arriver quelque chose?«

[82] Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 21. Den Hintergrund für die Konzeption dieser alternativen Denkstruktur, die zugleich als künstlerische Struktur gedacht ist, bildet die Problematik der gerechten Verkettung von Sätzen, die unterschiedlichen Diskursarten angehören, also die philosophische Grundfrage, die Lyotard *in Le différend* behandelte. In Heidegger et « les juifs » wird sie nun explizit mit der *Negativen Dialektik* Adornos in Verbindung gebracht. Weit entfernt von der Programmatik der Affirmation der Schriften der frühen 1970er Jahre, bietet Lyotard dabei eine erweiterte Interpretation des Begriffs »negative Dialektik«: Diese sei nicht nur negativ, weil sie kein Resultat zulasse, sondern auch deshalb, weil sie nicht so sehr das Gegebene betreffe, sondern das Undarstellbare. Vgl. Lyotard, *Heidegger und »die Juden«*, S. 43.

Mit künstlerischer Grundlagenforschung befasst, steht die Avantgarde im Gegensatz zu den Technologien. Indem er diesen Gegensatz reflektiert, stellt Lyotard letztlich die Frage nach der Spezifik der künstlerischen Wahrnehmung und Gestaltung, des künstlerischen Weltbezugs.[83] Die Fragen nach Ort und Zeit, die letztlich in die nach dem Stellenwert des Körpers münden, sind Lyotard Ansicht nach nur in der Kunst beantwortbar. Denn Kunst eröffne einen grundlegend anderen Erfahrungsraum als die technifizierten Wissenschaften. Für diesen sei körperliche Präsenz essentiell, nicht Effizienz und Aktivität. Das Verhältnis von Geist und Materie ändere sich daher wesentlich: der Geist empfinde Angst, nicht produktiv zu sein. Parallel zu Adorno distanziert sich Lyotard sowohl von einer Form- als auch von einer Inhaltsästhetik. Da die Grundlagen in Frage stehen, habe die Erforschung des Gegebenen und seiner Wahrnehmung, der Materie und der Zeit, Vorrang.[84]

Daran, dass Lyotard die Aufgabe der avantgardistischen Kunst in der existentiell motivierten Erforschung der Grundlagen sieht, zeigt sich die zunehmende Ausrichtung seines Denkens auf existentielle Fragestellungen, die im Verlauf der Entwicklung vom Modell der *Economie libidinale* und der Vorstellung von Energieflüssen hin zum Differenzdenken immer mehr präzisiert und ausgeweitet werden. Die neue Denkstruktur, die Lyotard sucht, soll regellos, jedoch achtsam gegenüber der Differenz sein. Nach wie vor wird eine Korrektur okzidentalen Denkens angestrebt. Bemerkenswert ist, dass er nun jedoch von Freud und dessen Vorstellung vom Todestrieb Abstand nimmt und auch zu einer neuen Nietzsche-Lesart kommt.[85] Zusammenfassend kann der kritische Gehalt von Lyotards Ästhetik in der Forderung gesehen werden, die Differenz zu respektieren. Seine Ästhetik ist somit mit seiner Sprachkritik verbunden, wie er selbst im Vorwort zu *L'inhumain* betont.[86] Differenz ist nun allerdings ausgehend von Kants Erfahrung

---

[83] Vgl. Lyotard, »Quelque chose comme: ›communication … sans communication‹«, S. 129.

[84] Vgl. ebd., S. 128.

[85] Dabei treten Stille und Schwäche als neue Formen von Stärke in den Vordergrund. Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 42: »Nietzsche écrit que la vérité arrive sur de pattes de colombe. Faisons-nous faibles et malades, comme Proust. Tombons amoureux, vraiment. Et nous entendrons peut-être la colombe se poser, en silence.«

[86] Lyotard, »Avant-propos«, S. 12: »Je constate avoir toujours tenté, sous des noms divers, travail, figural, hétérogénéité, dissentiment, événement, chose, de réserver: l'inaccordable. (Et je ne suis pas le seul, c'est pourquoi j'écris ›nous‹).«

des Erhabenen definiert und in Hinblick auf das Undarstellbare, das Unfassbare und zugleich materiell Gegebene zu verstehen. Wie die negative Dialektik Adornos wendet sich Lyotards Differenzdenken gegen einfache Oppositionen mit dem Ziel, die Vielfalt der Weltzugänge gegen die Vorherrschaft einer Vernunftform hervorzuheben.[87]

4.3 Vergeistigung als Dialektik von Subjekt und Objekt

Als eine der Konstanten einer Adorno-Rezeption, die dessen Ästhetik strikt von postmodernen Denkern abgegrenzt wissen will, kann Adornos vermeintliches Beharren auf Subjektivität gelten.[88] Wie die Analyse der Kant-Rezeption Adornos und Lyotards zeigt, stellt sich das Bild jedoch komplexer dar. Beide Autoren halten weder umstandslos an Subjektivität fest, noch geben sie diese auf. Vielmehr sind sie an einer Modifikation traditioneller, idealistischer Subjektvorstellungen interessiert, die auf ihrer kritischen Kant-Lektüre sowie ihrer Interpretation der Kunst ihrer Zeit basiert. Adornos kritische Bezugnahme auf den Idealismus wird daran deutlich, dass er den Prozess der Subjektivierung, in dessen Zuge das Subjekt sich kraft der von ihm selbst angestrengten Konstruktion verliert, um letztlich das Material zum Sprechen zu bringen, auch als Vergeistigung bezeichnet. Wesentlich ist, dass Vergeistigung an Materialität gebunden ist. Dadurch gelinge es der Kunst, im Sinne der *Negativen Dialektik* materialistisch zu sein. Adornos Vorstellung von Vergeistigung in der Kunst wohnt auch ein gesellschaftskritisches Moment inne. Geist widerspricht ihm zufolge der Verdinglichung, indem er den Objekten aus subjektiver Kraft eine zweite Objektivität verleiht: »Er macht die Kunstwerke, Dinge unter Dingen, zu einem Anderen als Dinglichem, während sie doch nur als Dinge dazu zu werden vermögen, nicht durch ihre Lokalisierung in Raum und Zeit sondern durch den ihnen immanenten Prozeß von Verdinglichung, der sie zu einem sich selbst Gleichen, mit sich Identischen macht.«[89] Wie Konstruktion ist auch Vergeistigung als Prozess vor-

[87] Lyotard, *Pérégrinations*, S. 31: »J'avais besoin d'une raison plus respectueuse de la diversité des modes de penser, il me fallait une rationalité démultipliée qui permette, fut-ce timidement, de relire et de re-écrire la division kantienne de la raison.«
[88] Siehe dazu auch Zima, *Theorie des Subjekts*.
[89] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 134.

gestellt, der die Kunstwerke zu einem Erscheinenden macht, wodurch sie sich von bloßen Erscheinungen unterscheiden.[90] Als Erscheinendes transzendiert das Kunstwerk seine Materialität.[91]

Adornos Verständnis nach ist Vergeistigung auch als Beseelung zu verstehen. Diese vollzieht sich im Inneren der Werke in der Spannung zwischen Verdinglichung und deren Auflösung. Ihr Geist ist die innere Kraft der Werke: »Er ist nicht bloß der spiritus, der Hauch, der die Kunstwerke zum Phänomen beseelt, sondern ebenso die Kraft oder das Innere der Werke, die Kraft ihrer Objektivation.«[92]

Einerseits gegen die schöne Form gewandt, richtet Adorno seine Idee von Vergeistigung andererseits gegen die Vorstellung, dass das Material bereits »an sich«, also unvermittelt, reden könne.[93] Vergeistigung ist für ihn notwendigerweise Vermittlung: das unaufhebbare dialektische Zusammenspiel von subjektiven und objektiven Momenten.[94] Vermittlung betrifft die subjektiven wie auch die objektiven Momente des Werkes, sodass »ein jedes […] im Kunstwerk evident zu seinem eigenen Anderen wird.«[95] Als Geist der Werke bezeichnet Adorno einerseits die Transzendenz der sinnlichen Momente, andererseits die sinnliche Erscheinung des abstrakt Geistigen. Wesentlich ist die Transformation, die sich im Kunstwerk an beiden Polen vollzieht:

> So wenig ein Geistiges an ihnen zählt, das nicht aus der Konfiguration ihrer sinnlichen Momente entspränge – aller andere Geist an den Kunstwerken, zumal der philosophisch hineingestopfte und angeblich ausgedrückte, alle gedanklichen Ingredienzien sind darin Stoffe gleich den Farben und Tönen –, so wenig ist ein Sinnliches an den Werken künstlerisch, das nicht in sich durch Geist vermittelt wäre.[96]

---

[90] Hier wird deutlich, dass Adornos Auffassung von Geist nicht zuletzt als Gegenkonzept zu Husserls Auffassung von Geist »als der vollkommenen Reduktibilität« verstanden werden kann. Vgl. Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, S. 37. Ludger Schwarte hat in seiner Studie zu Adorno, Heidegger und Wittgenstein Adornos Ästhetik als argumentativen Weg von »Kunst als Sprache« zum Topos »Das Kunstwerk als Prozess« charakterisiert und dabei die Bedeutung des Ereignishaften betont. Vgl. Schwarte, *Die Regeln der Intuition*.

[91] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 134.

[92] Ebd.

[93] Vgl. ebd., S. 140.

[94] Vgl. ebd., S. 134.

[95] Ebd.

[96] Ebd., S. 135

Wie eine Passage der Paralipomena zur *Ästhetischen Theorie* zeigt, ist die Frage des Verhältnisses von Geist und Material auch eine nach dem Stellenwert von Sinnlichkeit. Adorno besteht auf der Untrennbarkeit von geistiger und sinnlicher Erfahrung.[97] Die Krise der gegenwärtigen Musik besteht für ihn in der Tendenz, das sinnliche Element zu tabuisieren.[98] Diese Tendenz der Kunst zur Abstraktheit entspreche ähnlichen Tendenzen in der Philosophie und aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen. Neben Beethoven reflektiert Adorno die Dialektik von Geist und Sinnlichkeit in der Kunst auch am Beispiel der Musik Mozarts, deren Ausdruck die »Süße der Stimme« bereits impliziere. Beide Dimensionen seien untrennbar miteinander vermittelt: »In bedeutenden Werken wird das Sinnliche seinerseits, aufleuchtend von ihrer Kunst, zum Geistigen, so wie umgekehrt vom Geist des Werks die abstrakte Einzelheit, wie immer auch gleichgültig gegen die Erscheinung, sinnlichen Glanz gewinnt.«[99] In der Moderne äußere sich die Sinnlichkeit als Dissonanz: »Die Dissonanz, Signum aller Moderne, gewährt, auch in ihren optischen Äquivalenten, dem lockend Sinnlichen Einlaß, indem sie es in seine Antithese, den Schmerz transfiguriert: ästhetisches Urphänomen von Ambivalenz.«[100]

Adorno zufolge zielt Geist auf Heterogenes, das den Werken immanent ist und doch als Heterogenes erkennbar bleibt: auf »das an ihnen, was ihrer Einheit widerstrebt und dessen die Einheit bedarf, um mehr zu sein als Pyrrhussieg über Widerstandsloses.«[101] Der Formungs- und Verwandlungsprozess, der die Werke als Geistiges konstituiert, ist von subjektiv auferlegter Synthese und dem Widerstand des Materials dagegen geprägt. Die Spannung zwischen Formung und Rettung des Heterogenen ist für Adorno das Qualitätskriterium schlechthin.[102] Integration allein ist zweifelhaft. Die Einheit, die die Werke stif-

---

[97] Vgl. ebd., S. 412.

[98] Peter Osborne hat unterstrichen, dass für Adorno die Krise der Kunst vornehmlich im gesellschaftlich determinierten Verbot von Sinnlichkeit besteht, was mit einem zunehmenden Bedeutungsverlust von Mimesis in der Kunst korrespondiere. Vgl. Osborne, »Adorno and the Metaphysics of Modernism«.

[99] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 29

[100] Ebd.

[101] Ebd., S. 138.

[102] Ebd., S. 18: »Das Kriterium der Kunstwerke ist doppelschlächtig: ob es ihnen glückt, ihre Stoffschichten und Details dem ihnen immanenten Formgesetz zu integrieren und in solcher Integration das ihr Widerstrebende, sei's auch mit Brüchen, zu erhalten.«

te, sei notwendig eine brüchige. Mit dieser Auffassung wendet sich Adorno gegen jede klassizistische Ästhetik.[103]

Auch Vergeistigung ist als gewaltlos, als Korrektur herrschaftlicher Verhaltensweisen gedacht[104] und gründet in einer veränderten Haltung des Subjekts zu seinem Anderen, zur Natur.[105] Versöhnung bedeute, dass sich das Subjekt mimetisch verhalte, nicht Versöhnung »nach klassizistischem Rezept«. Das Verhalten des Künstlers übertrage sich auf die Werke, werde zu deren eigener Verhaltensweise gegenüber dem Nichtidentischen: »Der Geist identifiziert es nicht: er identifiziert sich damit. Dadurch daß Kunst ihrer eigenen Identität mit sich folgt, macht sie dem Nichtidentischen sich gleich: das ist die gegenwärtige Stufe ihres mimetischen Wesens.«[106] Der Prozess der Vergeistigung mache die Werke unvertauschbar, verleihe ihnen Identität als Sichselbst-Gleichheit und revidiere damit die Tendenz zur Verdinglichung, die dem rationalen Denken innewohne. Durch die mimetische Verfahrensweise, Annäherung an das Andere jenseits des Identifikationszwangs, werde das Andere in Freiheit entlassen, das Subjekt verliere sich im Werk. Durch diese Verhaltensänderung habe der Geist Anteil an Aufklärung als ihre Kritik: »In den Kunstwerken läßt die zerstörende Gewalt des Mythos nach, in ihrem Besonderen der jener Wiederholung, welche der Mythos in der Realität verübt, und die das Kunstwerk zur Besonderung zitiert durch den Blick der nächsten Nähe.«[107] Die Spannung zwischen subjektiven und objektiven Momenten, Material und Geist, Form und Inhalt im Kunstwerk manifestiere sich im unauflöslichen Prozesscharakter der Werke, der für die ästhetische Erfahrung charakteristisch ist:

> Der Prozeßcharakter der Kunstwerke konstituiert sich dadurch, daß sie als Artefakte, von Menschen Gemachtes von vornherein im ›einheimischen Reich des Geistes‹ ihren Ort haben, aber, um irgend identisch mit sich selbst zu werden, ihres Nichtidentischen, Heterogenen, nicht bereits Geformten bedürfen. Der Widerstand der Andersheit gegen sie, auf welche sie doch ange-

[103] Vgl. ebd., S. 138.
[104] Vgl. ebd., S. 142.
[105] Ebd., S. 202: »In den Kunstwerken ist der Geist nicht länger der alte Feind der Natur. Er sänftigt sich zum Versöhnenden.«
[106] Ebd. Richard Klein hat Adornos Gedanken einer Passivität des Ohres hervorgehoben, der, mit der mimetischen Verhaltensweise korrespondierend, die Grenzen des traditionellen Subjektverständnisses deutlich macht. Vgl. Klein, *Solidarität mit Metaphysik*.
[107] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 202.

wiesen sind, veranlaßt sie dazu, die eigene Formsprache zu artikulieren, kein ungeformtes Fleckchen übrig zu lassen. Diese Reziprozität macht ihre Dynamik aus; das Unschlichtbare der Antithetik, daß jene in keinem Sein sich stillt. Kunstwerke sind es nur in actu, weil ihre Spannung nicht in der Resultante reiner Identität mit diesem oder jenem Pol terminiert. Andererseits werden sie nur als fertige, geronnene Objekte zum Kraftfeld ihrer Antagonismen; sonst liefen die verkapselten Kräfte nebeneinander her, oder auseinander.[108]

Kunst ist für Adorno dynamisch: »Ihr paradoxes Wesen, der Einstand, negiert sich selber. Ihre Bewegung muß stillstehen und durch ihren Stillstand sichtbar werden.«[109]

Wolfgang Würger-Donitza hat in seiner ausführlichen Studie zu »Adornos Grundlegung einer sympathetischen Vernunft« die Zielsetzung einer Verschmelzung von Subjektivität und Objektivität erläutert: die »konkrete Humanisierung der Natur«. Sie vollziehe sich mit Hilfe der mimetischen subjektiven Kraft, die sich mit den »entsprechenden Impulsen und Strebungen, wie sie in der objektiven Natur weitgehend bewusstseinsarm als Anlage und Potenz existieren«, verbinde.[110] Wichtiger als die Frage nach dem Fortbestand von Metaphysik in dieser Zielsetzung, die zumeist bei der Auseinandersetzung mit Adornos Festhalten am Versöhnungsgedanken dominiert, und der Kritik an einem ihr inhärenten Anthropozentrismus[111] erscheint – im Besonderen auch für den Vergleich mit Lyotard –, wie sich Adorno den Weg zu diesem Ziel vorstellt. Würger-Donitza schreibt dazu: »Die Möglichkeit, den Weg zu diesem Ziel zu beschreiten, sieht Adorno prinzipiell in jedem Augenblick realer Geschichte dadurch gegeben, dass der Mensch sein Naturverhältnis, geronnen zur obwaltenden Vernunftstruktur, revidierte, mit der Objektliebe, so er dazu imstande ist, das göttliche in der Immanenz aktualisierte, um schließlich dessen ganze Transzendenz in diese zu überführen, wodurch das Andere zur konkreten Realität würde.«[112]

---

[108] Ebd., S. 263 f.

[109] Ebd. Der Terminus »musique informelle«, den Adorno als Leitbild für eine zukünftige Ästhetik wählte, schließt, wie Marc Jimenez unterstrich, die Prävalenz der zeitlichen, dynamischen Komponenten gegenüber der räumlich statischen des undialektischen Bildes ein. Vgl. Jimenez, *Adorno et la modernité*, S. 345.

[110] Würger-Donitza, *Rationalitätsmodelle und ihr Zusammenhang mit Leben und Tod*, S. 576 f.

[111] Siehe dazu auch Guzzoni, »Grauen und Verlockung«.

[112] Würger-Donitza, *Rationalitätsmodelle und ihr Zusammenhang mit Leben und Tod*, S. 577.

Adornos Erwähnung der zärtlichen Geste der Hand der Mutter, die dem Kind übers Haar streicht und sinnlich wohl tue, sieht Würger-Donitza als Beispiel dafür an, wie sich dieser »Umschlag äußerster Beseeltheit ins Physische« konkret ereignen könne. Von der Hand, die »zart, liebkosend fast über die Konturen des Gebildes« fährt, hat Adorno auch in der *Ästhetischen Theorie* gesprochen.[113]

4.4 Subjektives Gefühl und objektives Gesetz: Hören als Affekt

Ist bei Adorno die Komplexität der Verbindung von subjektiven und objektiven Momenten im Kunstwerk ein vielbeachtetes Thema, ist die objektive Dimension, die Lyotards Auffassung nach im Affekt enthalten ist, bisher kaum thematisiert worden. Um sie in den Vordergrund zu stellen, ist ihre Verbindung zu Lyotards Sprach- und Politikauffassung herzustellen. Wie sich bereits in *Discours, figure* zeigt, besteht eine wichtige Parallele zwischen Adornos Kunstphilosophie und Lyotards Ästhetik darin, dass beide von Anfang an Kunst und begriffliche Kommunikation als Gegensätze verstehen. In »Quelque chose comme: ›communication … sans communication‹« beruft sich Lyotard ausdrücklich auf Adornos *Ästhetische Theorie*.[114] Mit Adorno betont er die Begriffslosigkeit der Kunst, wobei er wie dieser Kritik an Hegel übt[115] und die auf Kant zurückgehende Vorstellung einer begriffslosen Kommunikation übernimmt, die mit der ästhetischen Wahrnehmung verbunden sei:

> Denn implizit erfordert das, was Adorno *Kommunikation* nennt, die Vorstellung, daß, wenn es in der Kunst und durch die Kunst eine Kommunikation gibt, diese [begriffslos] sein muß. So, daß Adorno sich hier trotz des [augenscheinlichen] Widerspruchs in eine Denktradition [über die Kunst] einschreibt, die von Kant zu uns kommt. Es gibt ein Denken der Kunst, das [nicht] Denken der Nicht-Kommunikation, sondern der nichtbegrifflichen Kommunikation ist.[116]

---

[113] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 318.
[114] Vgl. Lyotard, »Quelque chose comme: ›communication … sans communication‹«, S. 119.
[115] Vgl. ebd., S. 119 f.
[116] Lyotard, »So etwas wie: ›Kommunikation … ohne Kommunikation‹«, S. 127 f., Modifikationen S. K.

Mit der Feststellung, dass Kommunikationstheorien der Ästhetik fernstehen, da deren Auffassung von Kommunikation grundlegend anders sei, setzt sich Lyotard einmal mehr von Habermas ab.[117] Wie Adorno sieht er seine Zeit als Moment der Krise an, da Sinn und Schicksal verloren seien.[118] Kommunikatives Handeln könne hier nicht Abhilfe schaffen. In der Kunst vollziehe sich Kommunikation non verbal, als geteilte Sensibilität für das Schöne jenseits begrifflicher Kommunikation.[119] An Überlegungen aus *L'Enthousiasme* anknüpfend, betont Lyotard in *L'inhumain*, dass die Besonderheit der Kunst und ihre Bedeutung für die Politik darin bestehen, dass die ästhetische Sphäre mit dem Gedanken einer ideellen Gemeinschaft verbunden sei.[120] Lyotard führt hier seine Auseinandersetzung mit der Aufklärung und den mit ihr verbundenen Versprechen in Hinblick auf das Potential der Kunst weiter. Die Frage nach einer möglichen Gemeinschaft stelle sich in der Kunst grundlegend, also a priori. Sie sei notwendigerweise eine Gemeinschaft anderen Typs, da ihre Konstitution auf der Basis eines Gefühls erfolge.[121] Wie er in *Pérégrinations* darlegt, sei sie ideeller Art: Geschmacksgemeinschaft im Schönen, Vernunftgemeinschaft im Sublimen.[122] Das Gefühl charakterisiert er hier auch mithilfe der Vorstellung, dass Sprache im weitesten Sinn als Universum verschiedenster Arten von Phrasen verstanden werden könne. In der Ästhetik handle es sich um Phrasen, die Gefühle seien.[123] Bereits in seinem Essay zu Monory thematisierte Lyotard das Gefühl als Grundlage der Kunst.[124] Das Gefühl zu kultivieren, sichere deren Zukunft, sei aber auch für die Politik wichtig. Wie bereits in *Economie libidinale* ist Freud nach wie vor ein wichtiger Anknüpfungspunkt, der aber auch kritisch gesehen

---

117 Vgl. Lyotard, »Quelque chose comme: ›communication … sans communication‹«, S. 120.

118 Vgl. ebd., S. 125.

119 Vgl. ebd., S. 120.

120 Vgl. ebd., S. 120 f.

121 Vgl. ebd., S. 121.

122 Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 86 f.

123 Lyotard, *Pérégrinations*, S. 86 f.: »Là où la question de la communicabilité se pose vraiment, c'est quand il s'agit de ces phrases qui sont des sentiments, et non des phrases articulées.«

124 Lyotard, *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*, S. 93: L'activité de peindre est la commutation d'énergie libidinale en inscriptions linéaires, chromatiques, plastiques, qui à leur tour activeront sous la forme d'émotions (religieuses, politiques, ›esthétiques‹, touristiques) le dispositif libidinal de l'amateur.«

wird. Vor allem das therapeutische Ziel, die pathologischen Störfaktoren sprachlich aufzulösen, ist von Lyotards Standpunkt aus inakzeptabel, weil dies der Aufrechterhaltung, dem Funktionieren des Systems diene. Im Unterschied zur Psychoanalyse sei in der Kunst das Ziel nicht Verbalisierung, sondern Achtsamkeit, ein »offenes Ohr«.[125] Das Gefühl versetze den Geist in einen Zustand von Passivität, von Offenheit für nicht im Vorhinein festgesetzten Sinn, für das Ereignis.

Um die gesamte Bandbreite der Bedeutung des Gefühls in Lyotards Ästhetik zu überblicken, ist es nötig, im Besonderen drei Schriften miteinander in Verbindung zu bringen: Neben *Pérégrinations* und *L'inhumain* finden sich wichtige Perspektiven in *Heidegger et « les juifs »*. Unter Gefühl versteht Lyotard nicht Gefühlsausdruck in traditionellem Sinne, das Gefühl komme gleichsam von außen, sei somit transzendental im Sinne Kants.[126] Wenn auch subjektiv, sei es somit als Zeugnis für die Möglichkeit von Transzendenz im Sinne einer Erweiterung der Wahrnehmungsfähigkeiten über die kognitive Erkenntnis hinaus, diese ergänzend, anzusehen. Damit komme ihm auch eine objektive Dimension zu. Der postmodernen Haltung, wie sie Lyotard in *L'inhumain* entwirft, dient das Gefühl als Leitfaden, ersetzt somit Regeln und Normen. Einzig auf das Gefühl zu hören, sei entscheidend, wobei die Aufmerksamkeit dem kommenden Ereignis gelte, das wiederum mit anderen zu verknüpfen sei.[127] Künstler und Philosophen haben Lyotard zufolge gleichermaßen an dieser postmodernen Haltung teil. Beim Schreiben stelle sich die Verknüpfung her, ergebe sich quasi von selbst ohne Argumentation und Kalkül. Man beschreibe etwas, ohne zu wissen, was.[128] Mit diesem Verfahren ist, wie Lyotard betont, auch eine spezifische Erfahrungsweise der Vergangenheit verbunden. Die Elemente, die sich fragmentarisch zu einem Erinnerungsbild versammeln, ergeben keine Repräsentation. Lyotards Auffassung nach ist diese prin-

---

[125] Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 41 f.

[126] Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, S. 31: »Un sentiment né de rien, semble-t-il, qui soit attestable dans la situation ›présente‹, c'est-à-dire perceptible, vérifiable ou falsifiable, et qui donc renvoie nécessairement à un ailleurs, qu'il faudra rechercher hors de cette situation, hors situation contextuelle présente, imputer à un autre site que celui-ci.«

[127] Lyotard, »Réécrire la modernité«, S. 40: »Je rappelle que le seul fil conducteur dont on dispose dans la perlaboration consiste dans le sentiment ou, mieux, dans l'écoute du sentiment.«

[128] Ebd.: »Pas de raisonnement, pas d'argument, pas de médiation. En procédant ainsi, on s'approche peu à peu d'une scène, la scène du quelque chose. On la décrit. On ignore ce qu'elle est.«

zipiell unmöglich. Es gehe vielmehr um den Versuch der Wiedergewinnung der verlorenen Zeit, eines vergangenen Ereignisses, das nicht registriert, wiederholt oder gespeichert im Sinne von »verarbeitet« werden könne, dennoch aber registriert werden müsse. In diesem paradoxen Versuch der Einschreibung des Uneinschreibbaren besteht für Lyotard das postmoderne »Neuschreiben« oder Durcharbeiten der Vergangenheit.[129]

Ein wesentlicher Aspekt der Gefühlsästhetik Lyotards zeigt sich auch daran, dass er in *Heidegger et « les juifs »* anstelle von Gefühl auch von Affekt gesprochen hat. Damit betont er die mit dem Gefühl verbundene Unsicherheit,[130] wobei er die jüdische der christlichen Zeitvorstellung entgegensetzt. Der Affekt erscheint als Störung im System.[131] Die Interpretation dieser Störung als Schock zeigt, dass Lyotard hier Benjamins Überlegungen zum Verlust der Erfahrung in der Moderne weiterführt.

> Es handelt sich um einen Schock, denn [sie – die Erregung, Anm. d. V.] »affiziert« ein System, aber um einen, von dem der Schockierte nichts weiß, von dem der Apparat (der Geist) aufgrund seiner [inneren Physis und in ihr] nicht Rechenschaft ablegen kann. Von dem er nicht affiziert ist. Dieser Schock, diese Erregung brauchen nicht »vergessen«, verdrängt zu werden, weder gemäß der repräsentativen Vorgehensweise noch durch *acting out*. Sein »Zuviel« (an Quantität, an Intensität) übersteigt das Zuviel, das dem Unbewußten oder Vorbewußten als Stoff (Präsenz, Ort und Zeit) dient.[132]

Der Affekt ist in dem Sinne ein Schock, als er die Verarbeitungskapazität des Systems überschreitet. Die Erfahrung des Erhabenen, die zugleich eine des Schocks ist, affiziert in einem solchen Sinn.[133] Neben Baudelaire und Benjamin nennt Lyotard auch Adornos *Ästhetische Theorie* als Beispiel für eine solche Ästhetik des Schocks, die zugleich als negative Ästhetik, als Anästhetik charakterisiert werden könne.[134] In *Heidegger et « les juifs »* wird die Auseinandersetzung mit dem Affekt

[129] Ebd.: »Le temps perdu n'est pas représenté comme en un tableau, il n'est pas même présenté. Il est ce qui présent les éléments du tableau, d'un tableau impossible. Réécrire, c'est les enregistrer.«
[130] Vgl. Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, S. 66.
[131] Vgl. ebd., S. 29.
[132] Lyotard, *Heidegger und »die Juden«*, S. 22 f.
[133] Vgl. Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, S. 59.
[134] Ebd.: »Il introduit à ce qui sera une esthétique du choc, une anesthétique, chez Benjamin lisant Baudelaire et chez le dernier Adorno.«

zum Zentrum der Gesellschaftskritik Lyotards. Der Affekt habe kritische Bedeutung, wie die Tatsache zeige, dass er verdrängt werde.[135] Eine Gemeinschaft, in der der Affekt eine tragende Grundlage bildet, ist die jüdische. Sie konstituiert sich durch den ständigen Bezug auf ein unerklärliches Anderes. Der Affekt impliziert Sensibilität für eine Stimme, deren Botschaft unaussprechbar und undechiffrierbar sei.[136] Die Stimme interpretiert Lyotard im Sinne von *Le différend* auch als erste Differenz. Sie nötige zur Interpretation des Unverstehbaren. Diese Interpretation sei immer eine der uneinholbaren Vergangenheit: Anamnese und Hören auf das Unhörbare, für das es immer zu früh oder zu spät sei. Die Haltung des Hörens auf das unhörbare Gesetz, der Affekt und die Verzweiflung korrigieren Lyotard zufolge das Denken der Aufklärung. Hören ist für ihn Paradigma einer modifizierten Haltung, die zugleich eine Revision des politischen Gehalts der Kunst impliziert. Sie ersetzt Revolution und Rettung gleichermaßen.

> Die »jüdische« Affizierung […] liefert keinerlei Stoff für eine Revolution, [zuerst], weil sie wie der unbewußte Affekt weder einen Ort noch eine Zeit hat (sie ist außerhalb der Raum-Zeit, sogar der »historischen«), vor allem aber, weil es keine gute Weise gibt, Geisel zu sein, und man doch nichts anderes als Geisel sein kann. Man entgeht diesem Elend nicht. Alle Retter, auch die, die tot sind, betrügen. Man kann nur warten und (im Hinblick worauf?) [langsam und endlos die] Tugend des Hörens [vorantreiben].[137]

Das jüdische Moment setzt somit dem Allmachtsstreben des westlichen Geistes Widerstand entgegen.[138] Es widerspricht dem uneingeschränkten Willen, dem Fortschritts- und Perfektionsideal, indem es an die immer offene Wunde des Unvollendeten erinnert. Prinzipiell unintegrierbar sind »die Juden«, wie sie Lyotard als Exempel setzt, typische Menschen der Postmoderne, zu denen auch Joyces Held Bloom in *Ulysses* zählt.[139] »Die Juden« stehen bei Lyotard für ein anderes Denken, das sich prinzipiell nicht assimilieren lasse, wie er mit Hannah Arendt ausführt. Das hängt auch mit der Shoa zusammen. Der Stimme ist im 20. Jahrhundert eine spezifisch ethische Dimension eingeschrieben, die mit der Unaussprechlichkeit des Leidens und der Unmöglichkeit von

---

135 Vgl. ebd., S. 73.
136 Vgl. ebd., S. 44 f.
137 Lyotard, *Heidegger und »die Juden«*, S. 35, Modifikationen S. K.
138 Vgl. Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, S. 46.
139 Vgl. ebd., S. 45 f.

Zeugenschaft verbunden sei.[140] Die Auschwitz-Problematik ist damit die zweite grundlegende Dimension des Affekts, mit der die historische Grundierung des Gedankens, Vergessenes und Unerinnerbares dennoch erinnern zu müssen, in den Vordergrund tritt.[141]

Unschwer ist zu erkennen, dass Lyotard in seiner Auseinandersetzung mit dem Vergessen und Verdrängen diejenige Adornos mit Auschwitz weiterführt.[142] Im Zuge der Auschwitz-Problematik nimmt er nun nochmals auf seine Ausführungen in »Adorno come diavolo« und seine Konzeption des »Heidentums« Bezug, wobei er unbezweifelbar klarmacht, dass er die Diagnose des »Teufels Adorno« teilt, der versuche, in der Hölle zu wohnen.[143] Die Ursachen für die Katastrophe der Judenvernichtung liegen Adornos und Lyotards Auffassung nach in der Konstitution des Denkens selbst, das auf Herrschaft ausgerichtet sei. Deshalb dürfe man Auschwitz nicht bloß als unglückselige Episode in der Geschichte betrachten.

Was ergibt sich daraus für das Denken? Verpflichtung des Denkens sei es, das Bilderverbot zu respektieren und das Unausdenkliche zu denken. Letztlich setze es sich durch die Hinwendung auf das Andere als Ressource existentieller Selbstreflexion selbst aufs Spiel. Politik im traditionellen Sinne sei ebenso wie die Geschichtswissenschaft von solchem Vergessen des unauflöslich Heterogenen, das sich dem Bekannten widersetze, gekennzeichnet.[144] Die den Alltag prägende Zeitwahrnehmung, die das Überleben des Ich sichere, vergisst Lyotard zufolge das Andere, indem es sich dieses dienstbar macht.[145] Demgegenüber folge

---

[140] Ebd., S. 51: »[…] un témoignage où l'irreprésentable de l'extermination ne s'indique, fût-ce un instant, par une altération du timbre de la voix, la gorge qui se noue, un sanglot, les larmes, une fuite du témoin hors champ, un déréglage du ton du récit, un geste incontrôlé. De sorte qu'on sait que mentent sûrement, ›jouent‹, cachent quelque chose, les témoins impassibles, quels qu'ils soient.«

[141] Wie Parallelen in *L'inhumain*, *Pérégrinations* und *Heidegger et «les juifs»* zeigen, verbindet Lyotard diese Dimension nun auch mit der kritisch-politischen der Kunst und des Denkens. Kunst ist für ihn kritisch gegenüber institutionalisierter und technisierter kollektiver Erinnerung, die aus dem Wunsch eines fest definierten Ich, mit der Vergangenheit abzuschließen, entstehe. Siehe dazu auch Lyotard, *Heidegger et «les juifs»*, S. 21.

[142] Vgl. ebd., S. 56.

[143] Ebd., S. 75: »C'est ici, tandis qu'on brosse à gros traits le tableau d'un enfer, qu'on rencontre Adorno. Le diable de *Doktor Faustus* essaie d'habiter l'enfer.«

[144] Vgl. ebd., S. 25.

[145] Vgl. ebd., S. 21.

Kunst als Anwalt des Heterogenen einer grundlegend anderen Zeitstruktur, die gegen das Vergessen kämpfe, indem sie auf das traditionell Vergessene verweise.[146] Die Dimension des Leidens, die damit ins Spiel kommt, bringt seine Ästhetik der Adornos näher.

Ausdruck und Materie

4.5 Materie, Geist und Form

Entgegen dem nachhaltigen Missverständnis, Lyotards Materialismus feiere die Libido bis hin zum spätkapitalistischen Energiekollaps, wie es David Sherman, Adorno Lyotard gegenüberstellend, formuliert hat,[147] steht wie bei Adorno auch bei Lyotard die Beziehung des Geistes zur Materie im Zentrum der Ästhetik.[148] Dies zeigt sich im Besonderen an seinen späteren Schriften, wie etwa den 1990 erschienenen *Pérégrinations*, wo er seinen früheren einzelnen Aufsätzen zur Ästhetik aus *L'inhumain* mittels allgemeinerer Überlegungen einen für das Verständnis der gesamten Ästhetik wichtigen Rahmen hinzufügt. Lyotard relativiert damit seinen »extremen Materialismus« der *Economie libidinale*, wo es sein vorrangiges Ziel war, mit Hilfe der Vorstellung einer komplexen Oberfläche, einer polymorphen Haut, von dualen Vorstellungen und Weltbildern Abstand zu gewinnen.[149] Nun geht er von naturwissenschaftlichen Erkenntnissen über die Materie aus, um sie zu künstlerischen Antworten auf die Grundlagenkrise und die Problematik der Wahrnehmung des Gegebenen in Beziehung zu setzen. Wie er betont, ist die Frage nach der Beschaffenheit und dem Status der Materie, die er auch mit der nach der Existenzweise des Körpers in Verbindung gebracht hat, wesentlich für seine Ästhetik des Ereignisses.[150] Aus diesem Blickwinkel tritt die existentielle Dimension der Kunst gegenüber

[146] Vgl. ebd., S. 25.

[147] Vgl. Sherman, *Sartre and Adorno*, S. 176.

[148] Wie bei Adorno vollziehen sich bei Lyotard die Überlegungen zur Materie vor dem Hintergrund einer Absetzung vom Marxismus, die bereits in seiner Auffassung des Figuralen zu erkennen ist. Siehe dazu auch Readings, *Introducing Lyotard*, S. 21.

[149] Siehe dau auch Williams, *Towards a Postmodern Philosophy*.

[150] Lyotard, *Pérégrinations*, S. 42 f.: »L'idée d'événement est directement liée à la question de la matière et de l'existence.«

Form- oder Stilfragen in den Vordergrund, was sich Lyotard zufolge bereits bei Cézanne beobachten lässt, wo Materie als Ereignis der Wahrnehmung erscheine: als Farbqualität, als Farbnuance.

Unter Wahrnehmung versteht Lyotard hier zunächst die des Künstlers, also die, die dem kreativen Akt zugrunde liegt. Die entscheidende künstlerische Haltung, um zu einer solch kreativen Wahrnehmung des Ereignisses zu kommen, sei ein der Passivität ähnlicher Zustand. Er richte sich kritisch gegen die in unserer Zeit dominierende Forderung nach Aktivität und sei dem Staunen verwandt, das als Beginn der Philosophie gilt und auf das sich auch Wittgensteins Abgrenzung des Sagbaren vom Unsagbaren bezog. Entscheidend ist, dass Rezeption vor Kreation ins Zentrum tritt, wogegen Imagination und Autonomie an Bedeutung verlieren. Lyotard interessiert die Materie vor jeglicher Intention.[151]

Die Bedeutung dieses Gedankens für die neue Musik liegt darin, dass eine ähnliche Auffassung bereits Cages Schaffen prägte, an dem Lyotard im Besonderen interessiert war, wahrscheinlich durch die Vermittlung von Daniel Charles. Cage ist auch ein wesentlicher Fokus, den Adorno und Lyotard teilen. Nicht zuletzt aufgrund von dessen bedeutender Wirkung sind ähnliche Positionen bei zahlreichen Komponisten seit den 1960er Jahren zu beobachten.

Trotz dieser Affinität zu Cage ist zu betonen, dass Kunst für Lyotard nicht mit Intuition, sondern mit der Skepsis des Künstlers dem sinnlich Gegebenen gegenüber beginne.[152] Sie wird als Antwort auf das gedacht, was dem Künstler gegenübertritt, als dessen Reaktion auf das, was er wahrnimmt.[153] Wie für Adorno ist es auch für Lyotard wesentlich, dass die Freiheit des Gegenübers gewahrt bleibt. Lyotards Beschreibung von Cézannes Bild des Mont Sainte-Victoire zeigt sehr deutlich den Hintergrund einer an Wittgensteins Sprachspieldenken orientierten Sprachauffassung: Der Akt der Kreation setze sich aus verschiedenen Spiel-Zügen zusammen. Wie er in *L'inhumain* ausführt, kann die Hinwendung zur Materie, die hierbei stattfindet, als Reaktion auf die Abstraktheit und Körperlosigkeit der rationalistischen Wissenschaft und der Philosophie seit Descartes aufgefasst werden, die sich seiner Ansicht nach in der zunehmenden Abstraktion des digitalen In-

[151] Vgl. Härle, »Présence sensible«, S. 199.
[152] Vgl. ebd., S. 204.
[153] Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 42 f.

formationszeitalters fortsetzt.[154] Da mit rationalen Mitteln unerfassbar, bleibe die Möglichkeit einer Einheit von Körper und Seele[155] vom wissenschaftlichen Wissen ausgeschlossen. Als unbehandelbares Rätsel verstanden, komme ihr der Stellenwert der Verwirrung, der eines Fehlers, zu. Das Ausgeschlossene, das von allen Seiten, von hinten und vorne, auf uns zukomme, folge einer anderen Ordnung, die vom System nur als Unordnung wahrgenommen werden könne.

Nähe zu Adorno und Benjamin zeigt sich darin, dass er das, was er mit Materie in ihrer Rätselhaftigkeit, mit Materie als Störfaktor meint, auch mit Hilfe der Vorstellung einer existentiellen Kindheit beschrieben hat. Diese schließe den Gedanken einer unhintergehbaren Vorgängigkeit und Abhängigkeit ein: Die Materie setze dem rationalen Denken Widerstand entgegen, sei seine Niederlage. Ebenso ist Kindheit für Lyotard ein Zustand, der dem vorgeblichen Erwachsensein des aufgeklärten Menschen widerspricht: keine Epoche des Lebens, sondern eine Unfähigkeit etwas darzustellen oder in Beziehung zu setzen.[156] Wie in der Betonung der Passivität als Zentrum des kreativen Aktes vollzieht sich auch in der Vorstellung einer existentiellen Kindheit eine Umkehrung bestehender Wertvorstellungen, wie er selbst dargelegt hat:

> […] ein Etwas würde den psychischen Apparat grundsätzlich außerstande setzen, es [zu empfangen]; es würde sich dort Einlass verschaffen, ohne hereingeführt worden zu sein, [überstiege] seine Kräfte, seine in Abwehrinstanzen und -mechanismen investierten Energien. Er könnte dort lediglich eine Beschneidung machen, ohne Schnitt. Es hielte ihn fest und erhielte ihn im Stande der Kindheit.[157]

Diese Betonung der Umkehrung bestehender Denktraditionen zeigt, dass auch in Lyotards späteren Schriften wesentliche Motive eines von Nietzsche beeinflussten Denkens bestehen bleiben. Der Zustand der Kindheit bezeichne das Elend und die Schwäche der Seele.[158] Seele be-

---

[154] Vgl. Lyotard, »Matière et temps«, S. 47.

[155] Ist bei Lyotard auch der Gedanke einer Erlösung der Natur, die in der Kunst ihren Ausgang nehme, nicht vorhanden, zeigt dennoch seine Auffassung von Seele, dass er dem bereits durch Adorno von Walter Benjamin übernommenen Gedanken einer Beseelung der Dinge, die in der Kunst stattfinde, nahekommt. Wie Adorno ist Lyotard der Auffassung, dass die Körperlosigkeit modernen Denkens durch die Kunst zu korrigieren sei.

[156] Vgl. Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, S. 37.

[157] Lyotard, *Heidegger und »die Juden«*, S. 28, Modifikationen S. K.

[158] Vgl. Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, S. 38.

zeichnet laut Lyotard alles, was sich dem kontrollierenden Verstand widersetzt und somit nicht Objekt ist.[159] Wie diese Vorstellung von Seele zeigt, denkt Lyotard Materie und Geist ähnlich wie Adorno: jenseits einer klaren Trennung von Subjekt und Objekt. In *Heidegger et « les juifs »* hat er dargelegt, dass Seele auch einen Zustand der Beunruhigung impliziert.[160]

Mit Lyotards Verständnis von Kindheit korrespondiert seine wohl spektakulärste und mitunter auch missverständliche Wertumkehrung: seine Auffassung vom Inhumanen. Auch sie soll die bestehende Auffassung von Aufklärung und Humanismus kritisch korrigieren.[161] Bereits der Titel des Sammelbands suggeriert, dass Kunst mit dem Inhumanen, das ein anderes Humanes sei, verbunden ist. Zu wenig beachtet und kaum kommentiert[162] ist dabei die Unterscheidung von zwei Arten des Inhumanen, die für das Verständnis von Lyotards Philosophie und seiner Auffassung von künstlerischer Postmoderne unabdingbar ist, wie er selbst unterstrich.[163] Einerseits seien das kapitalistische System und die Entwicklung der Welt selbst inhuman. Andererseits existiere eine Inhumanität der Seele, insofern sich diese der Kultur widersetze. Sie steht für das Unberührte und die ungeformte Natur vor ihrer Domestizierung. Beide dürfen, wie Lyotard fordert, keinesfalls verwechselt werden.[164]

In der Auseinandersetzung mit der Kindheit und dem Inhumanen verstärkt sich auch Lyotards Überzeugung, dass Kunst und Kommunikation Gegensätze seien. Beide seien mit sprachlichen Mitteln nicht einholbar. Die Vernunft der Erwachsenen gehöre wie die Sprache zur zwei-

---

159 Vgl. ebd., S. 74.

160 René Scherrer wies darauf hin, dass mit Kindheit jedoch auch der Gedanke des Anfangs, des unaufhörlichen Neubeginns des Denkens verbunden ist. Vgl. Scherrer, *Le postmoderne de Lyotard*, S. 253 f.

161 Lyotard, »Avant-propos: de l'humain«, S. 10: »[…] et si les humains, au sens de l'humanisme, étaient en train, contraints, de devenir inhumains, d'une part? Et si, de l'autre, le ›propre‹ de l'homme était qu'il est habité par de l'inhumain?«

162 Eine Ausnahme stellt die insgesamt hervorragende Darstellung der Philosophie Lyotards von Simon Malpas dar, der vom Inhumanen des technologischen Systems einerseits und dem »Niemandsland im Herzen des Subjekts« andererseits gesprochen hat. Vgl. Malpas, *Jean-François Lyotard*.

163 Vgl. Lyotard, »Avant-propos: de l'humain«, S. 10.

164 Ebd.: »L'inhumanité du système en cours de consolidation, sous le nom de développement (entre autres), ne doit pas être confondue avec celle, infiniment secrète, dont l'âme est otage.«

ten Natur, deren Menschlichkeit zunehmend in Frage stehe.[165] Isabel Armstrong hat erläutert, dass auch Kunst für Lyotard auf eine Form von Inhumanität hinweist, die mit der Kindheit in Verbindung steht: auf das Potential, sich von überraschenden und unheimlichen Möglichkeiten vereinnahmen und verändern zu lassen. In diesem Sinne ist mit Kindheit Widerstandspotential verbunden, das sich gegen das technokratische Inhumane wendet.[166]

Die Frage nach dem Verhältnis von Materie und Denken, Körper und Geist, korrespondiert für Lyotard mit der Problematik des Verhältnisses von Gesetz und Körper. Bereits in seinem 1977 publizierten Essay zu Duchamp hatte er dargelegt, dass das Verhältnis zwischen Körper und Geist auf einem Vertrag basiere. Wie Duchamps absurde, modifizierte Mechanik zeige, erfinde der Körper in der Wechselwirkung mit seiner Umwelt neue Möglichkeiten.[167] Lyotards Fokus auf die Freiheit und die Veränderungsmöglichkeiten, die sich in der Kunst manifestieren, ist hier historisch-politisch motiviert. Wie sich der Arbeiter an neue Gegebenheiten anpasse, erfinde der Körper in der Kunst neue Möglichkeiten. Kunst hat somit wie bei Adorno konkret politische Bedeutung. Wie Duchamps Humor entlarvend wirke, gewinne der Körper in der Kunst Macht über das Gesetz. Indem das Gesetz als Vertrag aufgefasst werde, werde deutlich, dass es auch verändert werden könne. Es gehe dabei nicht darum zu diskutieren, welche Alternativen mehr oder weniger gut seien, sondern darum, mit Humor vermeintliche Naturgegebenheiten als historisch bedingt zu entlarven.[168] Künstlerische Auseinandersetzung mit dem Gesetz ist Lyotards Interpretation zufolge anarchisch, weil es die Selbstbezüglichkeit des Gesetzes zeige. Unabhängig von einer obersten Instanz sei das Gesetz unverlässlich. Beständigkeit anzunehmen oder nicht, sei eine Glaubensfrage. Die Zufälligkeit und Undurchschaubarkeit der Welt trete in der Kunst in kritischer und humorvoller Weise in den Vordergrund. Für die Kunst folge daraus, dass sie frei, jenseits von Gut und Böse im Sinne Nietzsches sei. Kriterien wie »gut« und »schlecht« geben sich als relativ zu erkennen. Die Haltung, die Duchamps Kunst diesbezüglich verdeutlicht, hat Lyotard bereits hier mit dem jüdischen Denken in Verbindung gebracht. Denn

---

[165] Vgl. ebd., S. 11.
[166] Vgl. Armstrong, *The Radical Aesthetic.*
[167] Vgl. Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp*, S. 26 f.
[168] Vgl. ebd., S. 27 f.

auch für dieses sei der Vertrag mit Gott letztlich unsicher. Im Laufe der 1980er Jahre verstärkt sich diese Bezugnahme.

Im Unterschied zum Duchamp-Essay wird in den 1980er Jahren ein melancholischer Unterton in Lyotards Texten spürbar, bedingt durch die zunehmende »Entzauberung« der postmodernen Welt, in deren Zentrum nun nicht mehr Gott oder der Mensch, sondern Energie und Zufall als treibende Kräfte wirken. In diesem Sinne komplettiert Lyotard die bereits von Freud aufgelistete Folge von Enttäuschungen:

> Eine der Implikationen dieser Denkströmung besteht darin, daß sie dem, was ich den Narzißmus des Menschen nennen würde, einen neuen Schlag versetzt. Freud hat schon drei berühmte aufgezählt: der Mensch steht nicht im Zentrum des Kosmos (Kopernikus), er ist nicht das erste Lebewesen (Darwin), er ist nicht Herr [über den Sinn] (Freud selbst). Durch die zeitgenössische Techno-Wissenschaft erfährt er, daß er nicht das Monopol des Geistes, das heißt der Komplexifizierung besitzt, daß diese nicht wie ein Schicksal in die Materie eingeschrieben ist, sondern darin möglich ist, und daß sie – zufällig, aber verständlich *(intelligiblement)* – lange vor ihm selbst stattgefunden hat. Er erfährt insbesondere, daß seine eigene Wissenschaft ihrerseits eine Komplexifizierung der Materie ist, in der die Energie sich sozusagen selbst reflektiert, ohne daß dies notwendig ihm zugute kommt.[169]

Die allumfassende Entzauberung betreffe primär die Relation von Materie und Geist, da dessen Abhängigkeit von den materiellen Gegebenheiten und deren Endlichkeit bewusst werde.[170] Aufklärung denkt Lyotard daher auch als Erwachen, als andere Sicht auf die Welt. Im Gegensatz zur Kunst, der es um die Wiedergewinnung bzw. Wahrung des Geheimnisses, des Wunders der Existenz zu tun ist, stellen die Ergebnisse der Wissenschaften, wie er in *L'inhumain* ausführt, Ordnung und Sinn unbezweifelbar in Frage.[171] Das Ereignis, das im Zentrum seiner Ästhetik steht, ist mit Unsicherheit verbunden. Wie im Moment des Wartens, ob etwas geschehe, deutlich werde, müsse auch mit der Möglichkeit einer Katastrophe gerechnet werden, wie etwa der Explosion der Sonne: mit der Möglichkeit, dass nichts mehr geschehe, der des

---

[169] Lyotard, »Materie und Zeit«, S. 59, Modifikationen S. K.

[170] Vgl. Lyotard, »Si l'on peut penser sans corps«, S. 19 f.

[171] Ebd.: »Vous, les incrédules, vous y croyez beaucoup, beaucoup trop à ce sourire, à la connivence des choses avec la pensée, à la finalité du tout. Vous aurez été, comme tout le monde, victimes des relations d'ordre stabilisées dans ce coin, séduits par ce que vous appelez la nature, une congruence de l'esprit et des choses […]. L'explosion solaire, la seule pensée de cette explosion, devrait vous réveiller de cette euphorie.«

absoluten Endes. Das Ereignis als potentielle Katastrophe zu denken, korrespondiert mit einer Vorstellung von Materie, die nicht länger als dem Menschen zugängliche Natur gedacht ist.[172] Sie existiert unabhängig vom Menschen, der dadurch zum Zufallsprodukt degradiert wird. Aus der Perspektive dieser radikalen Entzauberung verändert sich, wie Lyotard ausführt, die Frage nach dem Tod. Während der menschliche Tod im Leben des Geistes verankert sei, impliziere der Tod der Sonne die unwiderbringliche Trennung von Geist und Materie, das pure Desaster, im Vergleich zu dem alle bisher gekannten verblassen würden:

> Nur von diesem Tod hätte Epikur sagen können, was er vom Tod überhaupt gesagt hat: daß ich nichts mit ihm zu tun habe, weil ich nicht da bin, wenn er da ist, und weil er nicht da ist, wenn ich da bin. Der menschliche Tod gehört zum Leben des menschlichen Geistes. Der Tod der Sonne bringt eine unaufhebbare Trennung zwischen dem Tod und dem Denken mit sich: wenn Tod, dann kein Denken. Negation ohne Rest. [Kein Selbst, um aus ihr Sinn gewinnen zu können.] Reines Ereignis, [Desaster]. Alle Ereignisse und Katastrophen, die wir kennen und zu denken versuchen, werden davon [blasse Simulakra] gewesen sein.[173]

Insofern Materie als Energie gedacht wird, knüpft Lyotard an sein Denkmodell einer *Economie libidinale* an.[174] Von den bereits dort angesprochenen Themen, die in der Ästhetik wichtig werden, kommt Lyotards kritischer Einstellung gegenüber der Technik besondere Bedeutung zu, insofern diese der Kanalisierung und Vereinfachung komplexer energetischer Ereignisse diene. Der dominierende naturwissenschaftliche Blickwinkel verändert Lyotard zufolge auch die Materie als Gegebenheit. Deren Durchlässigkeit erschließe sich der Wissenschaft mit Hilfe der Technologien. Diese würden unsere Wahrnehmung dahingehend transformieren, dass Freiheit als zunehmende, durch technische Hilfsmittel unterstützte Differenzierung gedacht werde. Das technifizierte kollektive Wissen sei unkörperlich, physikalisch, jedoch nicht biologisch, wie Lyotard erklärt. Letztlich sei die Wissenschaft eine Form des »Humanismus«, dessen rein pragmatisches Ziel in der bestmöglichen Anpassung des aktiven Subjekts an seine jeweilige Umgebung bestünde.[175] Allerdings erfahre die damit verbundene Vorstellung

---

[172] Vgl. ebd., S. 20.
[173] Lyotard, »Ob man ohne Körper denken kann«, S. 22, Modifikationen S. K.
[174] Vgl. Lyotard, »Matière et temps«, S. 52.
[175] Vgl. ebd., S. 53.

von Finalität durch die Entsprechung von Materie und Energie eine grundlegende Veränderung. Da Materie primär Energie sei,[176] seien Materie und Geist hinsichtlich ihrer Performativität nicht zu trennen.[177]

Mit der Entthronung des selbstbestimmten Subjekts ist für Lyotard ein Sinnverlust verbunden, der das Gefühl der Ausweglosigkeit mit sich bringt. Mit Hilfe der Kunst sucht er letztlich eine Antwort darauf, wie der aus dieser Entzauberung resultierenden Negativität und dem drohenden Nihilismus Widerstand geleistet werden könne. Auf der Suche nach einer Antwort stellt er die Untrennbarkeit von Körper und Denken in den Mittelpunkt. Adornos Auseinandersetzung mit Materialismus und Idealismus in der *Negativen Dialektik* nicht unähnlich, wird der Körper als Ort des Widerstands gegen Abstraktion gedacht.[178] Im Unterschied zur Transparenz der technischen Materie sei er in seiner Sterblichkeit Garant von Vielfalt, Komplexität und Unergründlichkeit der Existenz. Der Körper ist der Ort der Differenz. Wie bei Adorno berühren sich in der Fokussierung auf Materie als sterblichen Körper Transzendenz und Realismus.[179] Als eine seiner letzten Deutungen der Differenz hat Lyotard diese auch mit der sexuellen verbunden. Unerreichbar, abwesend und anwesend zugleich, sei mit der Präsenz des Körpers immer auch ein Mangel verbunden, der in der Geschlechterdifferenz begründet liege.[180] Weibliche und männliche Komponenten fungieren als Momente einer komplexen Einheit. Der Mangel, der in der Differenz beschlossen liege, motiviere zur Transzendenz des Bestehenden. Die Idee der unauslotbaren Tiefe des Gesichtsfelds aus *Discours, figure* wieder aufgreifend, erklärt Lyotard diesen Mangel auch als das Uneinholbare: die Transzendenz in der Immanenz. Der Mangel fungiere auch als Wachtposten, der an die Grenzen der Existenz erinnere.

Lyotards Überlegungen zum Körper sind gesellschaftskritisch motiviert.[181] Auf Allmacht und Beherrschung ausgerichtet, verdränge die

[176] Vgl. ebd., S. 54.
[177] Vgl. ebd., S. 52.
[178] Vgl. Lyotard, »Si l'on peut penser sans corps«, S. 30.
[179] Gérald Sfez stellte treffend fest, dass das absolut Unberührbare bei Lyotard letztlich nichts anderes als das Reale sei. Vgl. Sfez, »Les écritures du différend«, S. 29.
[180] Vgl. Lyotard, »Si l'on peut penser sans corps«, S. 28 f.
[181] Ebd.: »L'idée du sexe qui règne dans la société contemporaine impose d'aveugler cette faille et d'écraser cette transcendance, de surmonter l'impouvoir.«

Gesellschaft den Mangel wie auch jedes Risiko. Wie Adorno in den *Minima moralia* moniert auch Lyotard, dass Beziehungen versachlicht, zu scheinbar risikolosen Verträgen werden und die Liebe letztlich zu einem Tauschgeschäft degradiert werde:

Vermeintliche »Partner« schließen einen Vertrag im Blick auf gemeinsames »Genießen«[, Disposition Lust,] des Geschlechtsunterschieds. Dieser Vertrag schließt die Bedingung ein, daß keinem der »Partner« aus ihrer Gemeinschaft Leiden erwachsen darf, daß man beim ersten Anzeichen eines Mangelns (ob es nun aus einem Mangel herrührt oder nicht), eines [Aufmerksamkeitsverlusts *(défocalisation)*], eines Verlustes an [Kontrolle] oder einer Überschreitung die Beziehung abbrechen werde, [das ist noch zuviel gesagt: es bleiben lassen wird]. Und selbst dann, wenn es die Mode will, daß man der »Liebe« von Zeit zu Zeit einen guten Platz im Magazin der zu vermarktenden Waren zuweist, erscheint sie dort als eine sexuelle Beziehung »der Spitzenklasse«, die den Kapazitäten des *star system* vorbehalten bleibt und als eine beneidenswerte Ausnahme in Umlauf gebracht wird.[182]

Der Gedanke einer Transzendenz in der Immanenz, der Lyotards Auffassung nach im Gegensatz zu verdinglichten Vorstellungen von Beziehungen in der Gesellschaft steht, sei auch charakteristisch für die Kunst. Deren kritische Kraft resultiere aus der Fähigkeit, das Gegebene zu transzendieren. Lyotard hat sie auch mit dem Begehren in Verbindung gebracht. Als treibende Kraft sei dieses der Motor möglicher Veränderung. Deutlich wird einmal mehr, wie die in *Economie libidinale* dargelegten Gedanken auch in den späten Schriften Lyotards fortwirken. Reklamiert Lyotard wie Adorno für die Kunst eine kritische Dimension, unterscheidet die Orientierung an Freud seine Deutung der Energie als Begehren von Adornos an der romantischen Tradition orientierten Sehnsuchtsbegriff. Allerdings knüpft auch Lyotard an die Romantik an. So unterscheidet er zwischen Kraft zur Transzendenz und Transzendenz als Gabe, wobei letztere für ihn vorrangig ist.[183] Kunst und Philosophie konvergieren in ihrer alternativen Haltung zum Gegebenen, zur Materie, zu den Gedanken.[184] Was Kunst und Philosophie erfahren lassen, sei die Gabe. Sie zu empfangen, setze einen Zustand der Empfänglichkeit voraus:

182 Lyotard, »Ob man ohne Körper denken kann«, S. 33.
183 Vgl. ebd., S. 31.
184 Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 22.

Die Empfänglichkeit als Möglichkeit des Empfindens *(pathos)* [lässt auf das Vorhandensein einer Gabe schließen.] Wenn wir empfänglich sind, dann deshalb, weil uns etwas widerfährt, und wenn diese Empfänglichkeit fundamental ist, dann ist das Gegebene seinerseits etwas Fundamentales, Ursprüngliches. Das, was uns widerfährt, ist keineswegs etwas, was wir vorher kontrolliert, programmiert und begrifflich erfaßt haben.[185]

Es ist dieses Verständnis von Materie als Gabe, das verdeutlicht, wie wenig zutreffend es ist, Lyotards Materialbegriff als »physikalisch« zu charakterisieren.[186] Die Haltung der Empfänglichkeit, die er sucht, ist gegen Ganzheitsstreben gerichtet.[187] Sie wendet sich auch gegen menschliche Hybris, gegen die Arroganz des Geistes. Postmodernes Denken in seinem Sinne vollziehe sich in Fragmenten, sei entgegen traditionellen Vorstellungen vorsätzlich unsystematisch.

Materie als Gabe zu betrachten, schließt die Hinwendung zum Einzelnen, zur Vielfalt ein. Mit der Kunst werde letztlich die Aura und damit Erfahrung wiedergewonnen: Materie werde als Gabe erfahrbar, Einzelfall und Ereignis stehen im Zentrum. Die Struktur des Denkens und der Kunst sei dieselbe: der Geist lerne zu empfangen. Darin liegt die Konvergenz von Philosophie und Kunst bei Lyotard. In der sinnlichen Wahrnehmung der Kunst seien Körper und Denken untrennbar.[188] In Hinblick auf ihre Bezugnahme zur Umwelt denkt Lyotard Körper und Geist als analog.[189] Das kommt Adornos Mimesis-Begriff nahe, also der Fähigkeit, sich spontan zu seiner Umgebung in Beziehung zu setzen, sich ihr anzunähern. Die Relation von Körper und Geist, die Lyotard hier anvisiert, basiert nicht auf der Idee einer möglichen Einheit von Körper und Geist, sondern respektiert deren Differenz, was »Analogie« zum Ausdruck bringen soll.[190] Ist die zentrale Frage der Kunst bei Lyotard der Umgang mit der reinen Gegebenheit, erhebt sich die Frage, inwieweit Adorno Materie im Sinne von rein sinnlich Gegebenem als

[185] Lyotard, »So etwas wie: ›Kommunikation … ohne Kommunikation‹«, S. 129 f., Modifikationen S. K.

[186] Vgl. Heßler, *Philosophie der postmodernen Musik*, S. 62.

[187] Vgl. ebd., S. 23.

[188] Vgl. Lyotard, »Si l'on peut penser sans corps«, S. 18.

[189] Vgl. ebd., S. 24 f.

[190] Vgl. ebd., S. 31. Diese Kraft zur Analogie wirke auch in der Kunst, wie etwa bei Cézanne oder Debussy zu erkennen sei: »Cette puissance analogisante peut, d'autre part, revenir s'exercer sur l'analogique spontanée du corps percevant pour éduquer l'œil de Cézanne, l'oreille de Debussy à entendre et voir des donnables, nuances, timbres ›inutiles‹ à la survie, même culturelle.« Ebd., S. 30 f.

Gegenstand ästhetischer Erfahrung ansah. Lyotard sprach diese Frage selbst in *Heidegger et « les juifs »* an,[191] wobei er, an Philippe Lacoue-Labarthe anknüpfend, Adorno und Kant als Kritiker der Kultur des Sinnlichen charakterisierte. In Hinblick auf »die Kantische Analytik des Erhabenen« und die ästhetische Theorie Adornos schreibt er:

Mir scheint, daß in beiden Fällen, wenn auch auf höchst unterschiedliche, um nicht zu sagen gegensätzliche Weise, die *aisthèsis*, die Empfindung oder »sensation«, als gestaltete Materie, die den Geschmack und die ästhetische Lust veranlaßt – daß in beiden Fällen die *aisthèsis* dem Vergessen anheimfällt, unmöglich wird und sich der Darstellung (durch die Kunst) entzieht.[192]

Materie ist für Lyotard Vielfalt an expressiver Energie, was er in *L'inhumain*, Leibniz zitierend, darlegt.[193] Energie ersetze die göttliche Ordnung: Durch Energie werde die Materie in unterschiedliche Konstellationen gebracht. Garantierte bei Leibniz göttliche Weisheit und Allmacht die Harmonie, die die Komplexität der Körper, die Vielfalt der Standpunkte und der Welt verband, sei es dem heutigen Stand der Wissenschaft nach Energie, die verbindend und dekonstruierend wirke. Das Resultat seien Zufallskonfigurationen.[194] Die Materie der Kunst unterscheide sich allerdings von der Materie der Technik. Als unkalkulierbare Gabe betrachtet, sei sie begrifflichem Denken vorgängig und werde zuerst vom Gefühl registriert,[195] Theorien der Kommunikation und der Kunst seien zweitrangig. Lyotard leitet daraus eine Rechtfertigung der Kunst ab: In ihr zeige sich der Vorrang der Materie. Wie er an Cézanne ausführt, sei Form zweitrangig.[196] Die Auffassung vom Vorrang der Materie führe zu einer Veränderung der Haltung des Künstlers. Der Kunst komme letztlich die Rolle zu, die Liebe zur Materie zu entdecken.[197] Zu unterstreichen ist, dass, Adornos Auffassung von einer mimetischen Haltung, die sich in der zärtlichen, das Material gewaltlos formenden Geste äußere, nicht unähnlich, die ethische Dimension der Kunst hier eindeutig in der künstlerischen Praxis, dem

[191] Zu Lyotards Auseinandersetzung mit Heidegger und dessen Haltung zum Nationalsozialismus siehe auch Reese-Schäfer, *Lyotard zur Einführung*, S. 111 ff.
[192] Lyotard, *Heidegger und »die Juden«*, S. 12.
[193] Vgl. Lyotard, »Matière et temps«, S. 49.
[194] Vgl. ebd., S. 50.
[195] Vgl. Lyotard, »Quelque chose comme: ›communication … sans communication‹«, S. 122.
[196] Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 44.
[197] Vgl. Lyotard, »Matière et temps«, S. 55.

künstlerischen Handeln, angesiedelt ist. Dies ist insofern bemerkenswert, als damit einer auf Begriffen basierenden Deutung und begrifflicher Moral eine Absage erteilt wird. Im Sinne einer informellen Ästhetik werden inhaltliche Konstellationen wie etwa die von Wellmer betonte »Leben – Liebe – Tod« zweitrangig.[198]

Die künstlerische Vorgangsweise, die zugleich zweckmäßig und zwecklos sei, weil die Kunst vorab keine Zielsetzung verfolge, reflektiert Lyotard in Anknüpfung an Kant und Adorno. Ziel sei, die Materie wahrzunehmen.[199] Diese Zwecklosigkeit trenne die Kunst von systematischem Erkenntnisgewinn. Aufgrund ihrer Zweckfreiheit und Regellosigkeit gehe die Imagination dem Denken voraus. Konstituiere sie auch kein »Ich« im Sinne von Descartes, sei sie dennoch produktiv, wie Lyotard betont. Sie erweitere die Welt und gebe zu denken. Ästhetische Lust wird als Gnade, als Inspiration verstanden.[200] Insofern als die Betonung nicht auf dem schöpferischen Subjekt, sondern auf der Materie liegt, deren mögliche Vielfalt von der Imagination erkannt werde, findet auch bei Lyotard eine Umkehrung des Verhältnisses von Subjekt und Objekt statt. Mit dem Rückzug des Ich gewinne die Imagination an Autonomie:

> In der *Kritik der Urteilskraft* nennt Kant [die Imagination] die *Kraft* der Darstellung und nicht der Vorstellung. Betrachtet man den Status des »Ich« und von seinem Standpunkt aus, könnte man sagen, daß die Darstellungsarbeit kein »Ich denke« mehr erfordert, das nötig war, um Phänomene verstehbar zu machen.[201]

Zentrum der künstlerischen Aktivität, die das Gegebene in vielfältiger Weise versammle, sei das Gefühl, das die Imagination leite.[202]

Ähnlich wie bei Adorno ist für Lyotard Utopie der Kunst die Möglichkeit des Reellen. Kreation ist in diesem Sinne eher »Geburtshilfe«, die von dem ausgeht, was kaum noch oder schon beinahe existiert. Wesentlich sei Aufmerksamkeit. Sie bestimme den Zustand des Denkens der Materie gegenüber.[203] Diese Haltung richte sich gegen jene Form von Aktivität, die lediglich schon Bekanntem zum wiederholten Er-

[198] Vgl. Wellmer, »Sprache – (Neue) Musik – Kommunikation«, S. 320.
[199] Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 70 f.
[200] Vgl. Lyotard, »Réécrire la modernité«, S. 41.
[201] Lyotard, *Streifzüge*, S. 71, Modifikation S. K.
[202] Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 71.
[203] Vgl. ebd., S. 27.

scheinen verhelfe.[204] Nicht auf Innovation, Wiederholung und Speicherung beschränkt, rette die Kunst die Haltung des Wartens, die Unbestimmtheit, und gebe damit ein Versprechen. Sie biete jedoch keine Glaubenssicherheit im Sinne des christlichen Erlösungsglaubens, der bereits die Einlösung des Versprechens in die Vergangenheit verlegt habe.[205] Die Haltung des Wartens sei gegen das Vergessen des Vergangenen und zugleich auf die Zukunft hin gerichtet. Wie die Erinnerung an die Vergangenheit als das Vergessene Melancholie einschließe, so die Erwartung des Zukünftigen Humor. Auf die Zukunft gerichtet, enthält das mit der Kunst verbundene Versprechen eine utopische Dimension, die an Adornos berühmtes Diktum von Kunst als Glücksversprechen erinnert.[206]

Die Frage nach der Materie, die für Lyotard wie für Adorno im Zentrum von Kunst steht, lässt die Ästhetik zu einer Ästhetik des Erhabenen werden. Die Problematik des Undarstellbaren ist zugleich die des Sinnlichen.[207] Es geht Lyotard wie Adorno um eine neue Haltung zum Materiellen, der Materie, dem Gegebenen.[208] Letztlich korrespondiere das Undarstellbare mit dem Gegebenen, dem dem künstlerischen Zugriff vorgängigen Material.[209] Allerdings spielt für Lyotard im Unterschied zu Adorno auch die Akzeptanz des Zufalls eine Rolle.[210] Diese Tendenz bringt Lyotard in Hinblick auf die Musik mit Komponisten wie Cage in Verbindung:

> [Im Werk von Cézanne hört die Beherrschung der Formen auf, die große Sorge zu sein. Es geht darum, sich in Abhängigkeit zu einer Materie zu begeben, die sich in den Gegebenheiten verbirgt.] Wie Sie wissen, gehen aus dieser Verschiebung Strömungen hervor, die die Kunst radikal verändern werden: ich nenne wahllos Minimalismus oder lyrische Abstraktion in der Malerei, Happening und Performance, musica povera. Diese Veränderung ist von ethischer Tragweite, wie Cage es in *Silence* oder *A Year from Monday* bezeugt.[211]

---

[204] Vgl. ebd., S. 28.
[205] Vgl. Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, S. 68 f.
[206] Siehe dazu auch Wellmer, »Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muß«.
[207] Vgl. Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, S. 65 f.
[208] Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 44.
[209] Vgl. Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, S. 65 f.
[210] Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 46.
[211] Lyotard, *Streifzüge*, S. 47, Modifikationen S. K.

Steht in Adornos Ästhetik die Auseinandersetzung mit dem Material im Vordergrund, so steht die Problematik der Repräsentation, von Form und deren Auflösung, im Zentrum von Lyotards Ästhetik des Erhabenen. Dabei erfährt die Materialfrage eine spezifische Wendung: Die Reflexion des Gegebenen konstituiert sich für ihn mittels der Form.[212] Ein essentieller Bestandteil der ästhetischen Erfahrung in der Postmoderne ist Formung des Formlosen; Kunst wird sublim. In der Auflösung der Form manifestiert sich dabei auch anderes: die Präsenz eines Abwesenden.[213]

4.6 Befreiung des Klangs, Hören und Gehorsam

Ähnlich wie Lyotards Auffassung von Subjektivität ist auch seine Vorstellung von sinnlicher Wahrnehmung bisher kaum im Kontext seines Gesamtwerks diskutiert worden. Für den Vergleich mit Adorno ist es jedoch wichtig hervorzuheben, dass Lyotards Hinwendung zum Hören im Kontext seiner Suche nach Gerechtigkeit steht. Wie für Adorno ist auch für ihn die künstlerische Haltung zugleich eine gesellschaftlich-politische; die für das ästhetische Urteil geforderte Sensibilität fungiert zugleich als Voraussetzung für eine mögliche Unterscheidung zwischen gerecht und ungerecht.[214] In »L'obédience« knüpft Lyotard direkt an Adornos Überlegungen zu einer Befreiung des Materials in der *Philosophie der neuen Musik* an,[215] wobei die ständig zunehmende Freiheit, von Adorno in Hinblick auf den Zuwachs an technischen und materialen Möglichkeiten diskutiert, auch für Lyotard Gegenstand kritischer Reflexion ist. Die Frage, ob der Zuwachs an Möglichkeiten wünschenswert sei, steht für Lyotard in Zusammenhang mit der nach der technologischen Materialentwicklung. Einmal mehr tritt die Frage nach

[212] Vgl. Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, S. 36 f.
[213] Vgl. ebd., S. 16.
[214] Siehe dazu auch Haber, *Beyond Postmodern Politics*, S. 37. Widmete sich Lyotard vor diesem Hintergrund in *Pérégrinations* allgemeinen Fragen zu Gesetz, Form und Ereignis, sind konkrete Überlegungen zu Einzelfragen der Kunst in erster Linie Aufsätzen in *L'inhumain* zu entnehmen.
[215] Lyotard, »L'obédience«, S. 177: »Quand Adorno écrit, dans la Philosophie de la nouvelle musique ›Avec la libération du matériau, la possibilité de le maîtriser s'est accrue‹, on entend que cette libération accroît l'éventualité d'une plus grande capacité par rapport au matériau musical.«

den neuen Technologien und ihrem Einsatz in der Kunst ins Zentrum. Sie wird hier in Hinblick auf das musikalische Material behandelt. Eröffnen sich mit dem Fortschritt der Technik auch fraglos viele Möglichkeiten, sind diese für Komponisten und Komponistinnen, Ausführende, Zuhörerinnen und Zuhörer dennoch nicht notwendig wünschenswert. Lyotard zeichnet die Dialektik in Adornos Position nach, wobei er zuerst den positiven Aspekt der Befreiung des Materials unterstreicht.[216] Die Dialektik, die sich hier Lyotard zufolge zeigt, ist dieselbe, die in der *Dialektik der Aufklärung* beschrieben wird: dass Fortschritt zugleich Regression beinhalte und der Zuwachs an Freiheit zugleich zunehmende Beherrschung und damit Unfreiheit mit sich bringe.[217] Neben der *Philosophie der neuen Musik* zieht Lyotard Adornos *Ästhetische Theorie* heran, wo dieser schreibt, dass die künstlerische Technik zu einem immateriellen Mehrwert des Komponierten beitrage.[218] Das Mehr, das ein Werk als Resultat künstlerischer Technik im Vergleich zu seiner faktischen Existenz aufweist, sei sein Sinn, der allerdings nicht verbal dechiffrierbar sei. Mit dem Hinweis auf Adornos Vorstellung vom im Material technisch vermittelten Rätselcharakter der Kunst überlegt Lyotard, ob die rationale Determination des Materials die künstlerische Tendenz zur Grenzüberschreitung, die dem Material selbst inhärent sei, auch in Hinblick auf die neuen Technologien befördere. Die Frage, mit der sich Lyotard hier angesichts der zunehmenden Technologisierung der Kunst auseinandersetzt, ist dieselbe, die er in Hinblick auf den technischen Fortschritt in der Gesellschaft stellt, nämlich die nach dessen Nutzen für die Menschen: ob dieser einen Fortschritt an Freiheit mit sich bringe. Diese Frage wird nun in Bezug auf die Kunst, im Besonderen die Musik, erörtert, wobei Lyotard die Überlegungen Adornos zu Dodekaphonie und freier Atonalität auf die aktuelle Situation der musikalischen Avantgarde seiner Zeit, der Postmoderne, überträgt. Könne die Isolation des Tones einerseits als Befreiung aus dem traditionellen

[216] Ebd.: »Dans la phrase d'Adorno l'expression ›libération du matériau‹ fait entendre quelque chose de ce côté, me semble-t-il: le matériau musical avait et a le droit et le désir de s'émanciper de certaines tutelles qui lui étaient antérieurement infligées.«
[217] Ebd.: »Et le paradoxe […] que la phrase d'Adorno signifie est que ce désir et ce droit, aussitôt déclarés et reconnus, donc le matériau aussitôt ›libéré‹, le son (si c'est bien de lui qu'il s'agit) peut, de ce fait même, et d'autant plus, tomber sous la maîtrise de la technique.«
[218] Vgl. ebd., S. 178.

Kontext verstanden werden, sei sie andererseits Voraussetzung der Möglichkeit seiner umfassenden Determination.

Betrachtet man die Musikgeschichte unter dem Aspekt einer solchen Befreiung des Materials, kann sie mit Lyotard auch als Anamnese des durch die Tradition Überlieferten verstanden werden.[219] Wie für Adorno ist auch für Lyotard die geschichtliche Dimension des Tonmaterials entscheidend; die Anamnese vollziehe sich durch das geschichtlich Gegebene hindurch, das von der Avantgarde immer wieder in Frage gestellt und erneuert werde:

Vielleicht als ob der Klang mittels ihrer Forschungen und Erfindungen seine eigene Anamnese durch die Schichten seiner immer noch lebendigen musikalischen Vergangenheit hindurch vornahm. Die durch die klassische, barocke und moderne Instrumentierung auferlegten Timbres; die durch den Takt und den Kontrapunkt geregelten Dauern und Rhythmen; die durch die Tonarten und Tonleitern definierten Höhen; die Intensitäten selbst: diese durch die Schulen und Konservatorien tradierten Steuerungen scheinen nicht notwendig überholt – ganz im Gegenteil –, doch sicherlich nicht notwendig zu sein.[220]

Anamnese schließt in diesem Zusammenhang Vergegenwärtigung des Verdrängten ein. Kommt Lyotard hier auch Adornos traditionsgebundenem Materialverständnis nahe, fokussiert er im Unterschied zu Adorno allerdings das Substrat dieser geschichtlich vermittelten Materialschicht: ein elementares Material, das in Hinblick auf seine Parameter analysierbar sei. In dieser Grundlagenforschung berühren sich Wissenschaft und Kunst. Sie sei die Basis für die künstlerische Verwendung der neuen Technologien. Für Lyotard ist Materialanamnese Voraussetzung dafür, einen kritischen Blick für die mit der Tradition verbundenen Zwänge zu entwickeln, wenn sich der Künstler ihrer auch durchaus lustvoll bedient. Lyotard zufolge ist die Wahrnehmung dieser elementaren Materialebene Ziel der Gestaltung. Der Künstler verlässt konventionelle Schemata der Zeit- und Raumgestaltung, um auf experimentelle Weise zu dieser Dimension vorzudringen und neue Erfahrung zu ermöglichen. Als Beispiel für eine Durchbrechung der traditionellen rhythmischen Ordnung in einem solch experimentellen Sinn führt Lyotard *Mureau* von Cage und Tudor an.[221] Die neue Ordnung, in der

---

219 Ebd., S. 180: »Tout s'est passé comme si la tâche des compositeurs était de procéder à une anamnèse de ce qui leur était donné sous le nom de musique.«

220 Lyotard, »Der Gehorsam«, S. 194.

221 Lyotard, »L'obédience«, S. 180 f.: »La partition de *Mureau* de John Cage et David

das Metronom dem Chronometer Platz gemacht habe, trage zur Sensibilisierung des Ohres bei. Die Unterbrechung der traditionellen Metrik, die einem Bruch der Kausalität gleichkomme und somit eine Befreiung der Zeit beinhalte, fordere ein anderes Hören, neue Aufmerksamkeit, provoziere die Frage nach dem Ereignis: ob es geschehen werde.[222] Zu den Komponisten, die Lyotards Aufzählung zufolge in einem ähnlich befreienden Sinne arbeiteten, zählen Varèse, Boulez oder auch Debussy. Am Ende solcher Entwicklungen stehe der Ton als Vibration, vom Vorangegangenen »bleibe rein gar nichts«, zitiert Lyotard Pierre Schaeffer.[223] Ziel sei, die Grenzen des Hörbaren zu überschreiten: das noch nicht Hörbare bzw. das Unhörbare hörbar zu machen.

Lyotards Auffassung nach verfolgten die Künstler seit Beginn der Moderne dieses Ziel mit zwei verschiedenen Strategien, die oft fälschlich gegeneinander ausgespielt würden: die Strategie der Verarmung oder die der Bereicherung. Lyotard zeigt ihre gemeinsame Basis im Sinne einer Ästhetik des Erhabenen auf: In beiden Fällen handle es sich darum, das Unsinnliche in Raum und Zeit zu versinnlichen. Man könne dies mit den elementarsten oder mit den komplexesten Mitteln versuchen.[224] Diese theoretische Einteilung diskutiert Lyotard auch in Hinblick auf die musikalische Avantgarde. Die Strategie der »Verarmung« verfolgten die Minimalisten sowie Cage, Feldman oder François,[225] wogegen die der »Bereicherung« vor allem auf Seiten der französischen Spektralisten und im Umkreis der Darmstädter Avantgarde zu finden sei: bei Boulez, Stockhausen, Xenakis oder Grisey.[226] Zu unterstreichen

---

Tudor (bande magnétique, synthétiseur et voix) comporte des plages rectangulaires de dimensions quelconques; les vocalisations, les phonèmes à proférer sont indiqués par des lettres de tailles divers selon l'intensité à leur donner. Ces lettres sont groupées sur les rectangles en sortes de grappes (clusters); le temps pris à exécuter le contenu du rectangle est indiqué en haut de page; l'exécution déclenche son chronomètre en commençant et arrête l'exécution quand le temps indiqué est écoulé; il se peut que l'exécution des phonèmes du rectangle ne soit pas finie à temps ou, au contraire, qu'une exécution plus rapide laisse du temps inoccupé, du ›silence‹ (on doit trouver des caractéristiques voisines dans certaines partitions de Jean-Charles François).«

222 Vgl. ebd., S. 181.

223 Vgl. ebd., S. 183.

224 Vgl. ebd., S. 187.

225 Ebd., S. 187 f.: »Il serait par exemple inopérant de placer le minimalisme, l'*arte povera*, le happening, la performance, la musique de Cage, de Morton Feldman ou Jean-Charles François, du côté ›pauvre‹.«

226 Ebd.: »[…] et du côté ›riche‹, l'abstraction, le conceptualisme, la musique de non, Boulez, Xenakis, Stockhausen ou Grisey.« Beide Strategien sind Lyotard zufolge jedoch

ist, dass für Lyotard diese Gegenüberstellung praktisch jedoch irrelevant ist. Wesentlich sei die Spannung zwischen der Form und dem Gegebenen. Ziel aller Kunst sei, die unfassbare Präsenz des Gegebenen spürbar zu machen.[227] Wie es am flüchtigen Klang eines Tones, der Erwartungen weckt, deutlich wird, beinhaltet die Erfahrung der Präsenz des Gegebenen für Lyotard vor allem Erfahrung von Zeitlichkeit: von Zukunft und Vergänglichkeit. Gegenwart ist für Lyotard der Modus, der die Erfahrung der Vergänglichkeit einschließt. Damit ist musikalische Zeiterfahrung, die Lyotard auch als »Tonkunst« im Wortsinn bezeichnet, Erfahrung des Erhabenen.[228] Als Klangforschung hebe die Musik die klassische Opposition zwischen Form und Material auf: Form sei Resultat des Erscheinens der Materie.[229] Ähnlich wie für Adorno bildet sich die Form Lyotard zufolge aus dem Material quasi von selbst: das Material generiert die Form. Kein Begriff dirigiere den Verlauf a priori; er müsse vom Künstler während des Arbeitsprozesses gefunden werden. Varèse hat in einem solchen Sinn von Struktur gesprochen: Die Töne seien in seinen Werken intrinsischer Bestandteil der Struktur.[230] Damit wendet sich die Musik Lyotard zufolge nicht nur gegen den musikalischen Formenkanon und kanonisierte Werke, sondern auch gegen

---

nicht grundsätzlich voneinander zu trennen, sondern wirken spannungsvoll zusammen, wie es beispielsweise das Œuvre Mauricio Kagels verdeutliche. Vgl. ebd.: »C'est plutôt en chacune des œuvres que l'hésitation, le paradoxe, ou la tension se laisse voir et entendre, comme c'est très clair dans l'œuvre de Maurizio Kagel.«

227 Vgl. ebd., S. 188.

228 Ebd.: »Pas de musique, surtout comme *Tonkunst*, sans l'énigme de cette *Darstellung*, immédiatement transcrite en sentiment avant tout objectivation et donc, en un sens, avant tout ›audition‹, en un sentiment sonore qui est peut-être la plus élémentaire présence *du* temps ou *au* temps, le plus ›pauvre‹ degré, ou état (bien que ce ne soit pas un état) de l'être-temps«.

229 Vgl. ebd., S. 184.

230 Ebd., S. 188: »Dans mes œuvres musicales, les sons sont une part intrinsèque de la structure.« Was sich Lyotards Auffassung nach hier zeigt, ist eine neue Form der musikalischen Zeitgestaltung, die sich nicht mehr im Sinne einer vorhersehbaren epischen Struktur erklären lässt. Vgl. ebd., S. 184: »La dialectique de l'épopée qui enferme le temps de l'œuvre en un début, un développement et une fin, avec son répondant harmonique, la résolution, cesse d'organiser la temporalité musicale.« Dass auch Adorno sich mit epischen Strukturen in Verbindung mit der Frage der Zeitauffassung beschäftigt hat, hat Anne Boissière dargelegt. Vgl. Boissière, *L'épique et le temps*. Lyotard hat diese spezifische musikalische Zeit auch als Zeit des Ereignisses erklärt. Vgl. Lyotard, »L'obédience«, S. 184: »Ce qui s'expose est une temporalité d'événements sonores, acceptant l'anachronie ou la parachronie, plutôt qu'une diachronie.« Siehe dazu auch Haselböck, *Gérard Grisey: Unhörbares hörbar machen*.

musikalische Ordnungssysteme, wie sich die Philosophie als Denken seiner Ansicht nach gegen philosophische Systeme zu wenden hat. Auch in der Wissenschaft sei eine solche Bewegung gegen Wissenschaft, die sich als Inventarisierung des Wissens verstehe, zu beobachten.[231] Diese Selbstreflexion sei die Basis der sogenannten Grundlagenkrise. Was hier zur Disposition stehe, sei die Grundlage von Formung, deren Voraussetzung: dass etwas gegeben sei.

Formung ist für Lyotard zuerst eine Frage der Rezeption, des Hörens.[232] Lyotard betont, dass die Arbeit am Ton zugleich Erinnerungsarbeit sei: Erinnerung an die vorrangige Präsenz der klingenden Materie. Daher stehe sie notwendig in Opposition zur Rhetorik, zu der er Harmonie, Instrumentation und Melodie zählt.[233] Die Differenz zwischen Rhetorik und Arbeit am Ton lasse sich auch an den zwei üblicherweise einander entgegengesetzten Strömungen der Avantgarde erkennen: Wende sich einerseits Cage ganz dem beliebig sich ergebenden Klangereignis zu, um die Töne sie selbst sein zu lassen,[234] gehe andererseits beispielsweise Boulez konstruktiv vor, um mithilfe von komplexen Strukturen konventionelle rhetorische Muster außer Kraft zu setzen.[235] Seiner Intention gemäß, das Denken in Oppositionen zu überwinden, zeigt Lyotard hier die Unzulänglichkeit der Entgegensetzung der beiden avantgardistischen Richtungen auf, diene doch bei beiden technische Vermittlung letztlich der Wahrnehmung des Klangs hier und jetzt. Jegliche vermittelnde Klangtechnik führe auf das zurück, was momentan erklinge.[236] Für die Ästhetik der musikalischen Avantgarde sind diese

---

[231] Vgl. Lyotard, »L'obédience«, S. 185.

[232] Ebd., S. 186: »La question est clairement: peut-on construire le temps entièrement sans se référer à *l'écoute?* Dans l'écoute se jouent mémoire proche ou lointaine, présence, attente, fluctuation, mise en forme elle-même fluctuante, bref, tout le temps intérieur, le sens intime.«

[233] Ebd., S. 188: »[…] cet être maintenant (plutôt qu'être-là), cette donation, se fait vite oublier quand il est pris dans la trame serrée des rhétoriques (disons rhétoriques, plutôt que grammaires) musicales qui règlent, sinon déterminent, son occurrence: d'harmonie, de mélodie, d'instrumentation […].«

[234] Ebd.: »On défait ou l'on croit défaire la trame qui assourdit l'écoute, ou bien en laissant ›être les sons‹, comme dit Cage.«

[235] Ebd.: »ou bien, au contraire, en la déjouant par des trames plus complexes, moins rhétoriques que cognitives, souvent dites ›structures‹, où les diverses dimensions du son sont expérimentées en vue d'être rendues ›présentes‹ au sentiment sonore. Tendance Boulez, disons.«

[236] Ebd.: »Or, cette opposition n'est probablement pas utile pour le décryptage des œu-

Überlegungen insofern von Interesse, als Lyotard hier den programmatischen Gegensatz, den Adorno in der *Philosophie der neuen Musik* zwischen Formalisierung als Neoklassizismus und Dodekaphonie als System aufstellte und der letztlich dazu diente, die Möglichkeit von Freiheit in der Kunst ins Auge zu fassen, produktiv überwindet. Dabei macht er deutlich, dass diese Überwindung bereits in der *Ästhetischen Theorie* vollzogen ist, wo auch Adorno das Hören als essentielle Haltung des Kunstschaffenden hervorgehoben hat. Wie Adorno setzt sich Lyotard jedoch auch mit den beiden Tendenzen innewohnenden Gefahren auseinander. Geht man davon aus, dass es Ziel der Kunst sei, das Unhörbare hörbar zu machen, wäre es naiv zu glauben, es genüge, einfach irgendetwas zum Klingen zu bringen, um dieses Ziel zu erreichen,[237] schreibt Lyotard. Andererseits dürfe man auch nicht der Versuchung erliegen, rein intellektuell und wissenschaftlich mit den akustischen Möglichkeiten zu experimentieren, da man dabei die Anamnese vergesse. In »Vers une musique informelle« hat Adorno sich genau mit dem Gegensatz von zu großer Beliebigkeit einer- und zu großer Determination andererseits auseinandergesetzt.

Das Gegebene wahrzunehmen, bedeutet auch für Lyotard nicht, zu einem verlorenen Naturzustand zurückzukehren, sondern vielmehr eine Kultur des Hörens zu etablieren. Der Etymologie folgend, zieht Lyotard eine Verbindung zwischen Hören und Gehorsam. Die Befreiung der Töne ist für ihn an eine spezifische Haltung gebunden, die dem Akt des Hörens innewohne: eine spezifische Form von Passivität.[238] Das technisierte und strukturierte Werk sei nur von Wert, wenn es dem »Wunder des Klangereignisses« diene.[239] In diesem Zusammenhang beruft er sich auf Giacinto Scelsi, der in *Son et musique* bemerkte, es gebe eine andere, »transzendentale« Musik, die sich jeder Analyse und jeder Organisation entziehe.[240] Das Essentielle der Musik sei das Unhörbare, das »innere Leben« des Tons, dem auch Jean-Claude Eloy nachspürte, wie Lyotard anmerkt. Die Begegnung mit dem Unhörbaren charakterisiert er als Begegnung mit dem Erhabenen. Indirekt zeige sich die Gren-

---

vres. Il y a un minimalisme du très complexe: toutes les méditations technologiques reconduisent à la donation sonore ›maintenant‹.«

[237] Vgl. ebd., S. 189.

[238] Ebd., S. 190: »Le reseau est inépuisable qui relie l'écoute à l'appartenance, au sens de l'obligation, d'une passivité que j'aimerais bien traduire par passibilité.«

[239] Vgl. ebd., S. 189.

[240] Vgl. ebd., S. 191.

ze und Endlichkeit des Menschen, der seine eigene Präsenz dem Ereignis verdanke. Denn nichts anderes signalisiert der Gehorsam, der in der Tonkunst in Augenblicken erfahrbar werde, als dass wir unsere Existenz dem Ereignis, der Gabe, verdanken.[241]

4.7 Form und Materialbeherrschung

»Holding firmly to the idea that artistic material reflects the total social development without the consciousness of the producer being able to see this connection, (A.) can recognise only one material in a given epoch«[242], schreibt Peter Osborne in Anlehnung an Peter Bürgers Adorno-Kritik. Diese Passage kann stellvertretend für die Ablehnung und Kritik, auf die Adornos Äußerungen zu Form und Material vielfach gestoßen sind, stehen. Der Musikwissenschaft erscheint besonders die Spannung zwischen der Autonomie des individuellen Werkes und der geschichtlichen Tendenz des Materials dubios, wie Hans-Jürgen Feurich festgehalten hat: »Die Art und Weise, wie Adorno beide Gegenstandsbereiche der musikalischen Autonomie aufeinander bezieht, sind in der Musikwissenschaft in eine grundsätzliche Kritik geraten.«[243] Entgegen Intentionen, die wie bereits Carl Dahlhaus die geschichtsphilosophische Perspektive von der interpretierenden Versenkung in einzelne Werke strikt trennen wollen,[244] ist die Kontextualisierung von Adornos Materialtheorie für eine Untersuchung von Parallelen und Divergenzen zu postmodernen Positionen insofern von Interesse, als sie die oberflächliche Polarisierung zwischen moderner und postmoderner Ästhetik relativiert; Adornos Argumentation wird transparent und daher in entscheidenden Punkten mit Lyotards Standpunkt vergleichbar. Dabei sind die Termini »Form« und »Material« im Detail zu betrachten. Was die Form anbelangt, unterscheidet Adorno zwischen dem Kunstwerk als Gebilde und als Produkt.[245] Form habe an der Schnittstelle zwischen beiden ihren Ort: wo Forderungen des Materials und die subjektive

[241] Ebd., S. 192: »L'obédience qui se révèle un instant dans la Tonkunst (avec ou sans technologie nouvelle) signifie que nous (qui, nous?) sommes dus à la donation de l'événement.«

[242] Osborne, »Adorno and the Metaphysics of Modernism«, S. 44.

[243] Feurich, »Adorno und die Musikwissenschaft«, S. 539.

[244] Siehe dazu auch Feurich, »Adorno und die Musikwissenschaft«.

[245] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 214.

künstlerische Gestaltungsvorstellung zusammenkommen. Adorno wendet sich sowohl gegen die Trennung von Form und Inhalt in der Kunst als auch gegen umstandsloses In-Eins-Setzen der beiden Dimensionen: »Gegen die banausische Teilung der Kunst in Form und Inhalt ist auf deren Einheit zu bestehen, gegen die sentimentale Ansicht von ihrer Indifferenz im Kunstwerk darauf, daß ihre Differenz in der Vermittlung zugleich überdauert.«[246] Wie diese vermittelte Differenzierung zu denken sei, erklärt er anhand des Materialbegriffs: »Am ehesten wird, nach der inhaltlichen Seite hin, der vermittelten Unterscheidung der Begriff des Materials gerecht. Nach einer nachgerade in den Kunstgattungen fast allgemein durchgesetzten Terminologie heißt so, was geformt wird. Es ist nicht dasselbe wie Inhalt.«[247]

Adornos Materialbegriff betont die produktive Dimension: »Material dagegen ist, womit die Künstler schalten: was an Worten, Farben, Klängen bis hinauf zu Verbindungen jeglicher Art bis zu je entwickelten Verfahrungsweisen fürs Ganze ihnen sich darbietet: insofern können auch Formen Material werden; also alles ihnen Gegenübertretende, worüber sie zu entscheiden haben.«[248] Neben der Musik führt Adorno auch die technischen Errungenschaften der Malerei an, um seine Materialauffassung zu erläutern.[249] Die Überzeugung von der Untrennbarkeit von Form und Material wie auch von der notwendigen Differenzierung zwischen beiden prägt auch Adornos Vorstellung von der Formanalyse in den Paralipomena zur *Ästhetischen Theorie*, wo er schreibt, dass »Formanalyse des Kunstwerks, und was Form an ihm selber« sei, nur »im Verhältnis zu seinem konkreten Material«[250] sinnvoll erkannt werde könne. Materialbehandlung, -wahl und Makroform sind Adornos Auffassung nach aufeinander zu beziehen. Der so konstituierte Materialbegriff dient Adorno als Basis seiner kritischen Betrach-

---

[246] Ebd., S. 222.

[247] Ebd. Bemerkenswert ist, dass, was Adorno unter Inhalt versteht, dem nahekommt, was Lyotard als Ereignis bezeichnet: »[…] Inhalt ist allenfalls, was geschieht, Teilereignisse, Motive, Themen, Verarbeitungen: wechselnde Situationen. Der Inhalt ist nicht außerhalb der musikalischen Zeit sondern ihr wesentlich und sie ihm: er ist alles, was in der Zeit stattfindet.« Ebd.

[248] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 222.

[249] Ebd.: »Vorausgesetzt wird der Materialbegriff von Alternativen wie der, ob ein Komponist mit Klängen operiert, die in der Tonalität beheimatet und als deren Derivate irgend kenntlich sind, oder ob er sie radikal eliminiert; analog von der des Gegenständlichen und Ungegenständlichen, des Perspektivischen oder Aperspektivischen.«

[250] Ebd., S. 433.

tung der Avantgarde seiner Zeit. Ins Zentrum stellt er die Frage nach der Verfügbarkeit aller Mittel und Materialien, die er skeptisch beurteilt:

Die Erweiterung der disponiblen Materialien, welche der alten Grenzen zwischen den Kunstgattungen spottet, ist erst Resultat der geschichtlichen Emanzipation des künstlerischen Formbegriffs. Von außen her wird jene Erweiterung sehr überschätzt; die Refus, die nicht nur der Geschmack sondern der Materialstand selber den Künstlern abnötigt, kompensieren sie. Von dem abstrakt verfügbaren Material ist nur äußerst wenig konkret, also ohne mit dem Stand des Geistes zu kollidieren, verwendbar.[251]

Nimmt Adorno hier die Möglichkeiten der Materialerweiterung bis hin zur Multimedialität durch die neuen Technologien auch ernst, bewertet er sie doch zugleich als überschätzt. Diese Auffassung resultiert daraus, dass Material für Adorno nicht Naturrohstoff ist, sondern durch und durch geschichtlich. Die Freiheit des Künstlers existiert daher seiner Ansicht nach immer nur in Bezug auf bereits realisierte Werke, ist also nur scheinbar unabhängig vom Material:

Material ist auch dann kein Naturmaterial, wenn es den Künstlern als solches sich präsentiert, sondern geschichtlich durch und durch. Ihre vermeintlich souveräne Position ist Resultat des Sturzes aller künstlerischen Ontologie, und er wiederum affiziert die Materialien. Sie sind von den Veränderungen der Technik nicht weniger abhängig als diese von den Materialien, die sie jeweils bearbeitet.[252]

Selbst wenn man sich völlig von Tradition distanziere, sei diese als Hintergrund und Bezugspunkt unhintergehbar. Dies erläutert Adorno an einer für die Wiener Schule wie auch für die Nachkriegsavantgarde aktuellen Frage: am Beispiel der Verwendung bzw. Vermeidung von tonalen Akkorden und Fügungen, die, wie er betont, beide nach wie vor in Hinblick auf die Tradition der Tonalität wirken.[253] Die Aktualität dieser Überlegungen Adornos zeigt sich nicht nur in der produktiven

---

251 Ebd., S. 223.

252 Ebd.

253 Ebd.: »Evident, wie sehr etwa der Komponist, der mit tonalem Material schaltet, von der Tradition es empfängt. Benutzt er jedoch, kritisch gegen jenes, ein autonomes: von Begriffen wie Konsonanz und Dissonanz, Dreiklang, Diatonik ganz gereinigtes, so ist in der Negation das Negierte enthalten. Derlei Gebilde sprechen kraft der Tabus, die sie ausstrahlen; die Falschheit oder wenigstens der Schockcharakter eines jeglichen Dreiklangs, den sie sich konzedieren, fördert das zutage.«

Rezeption, die sie bei Komponisten wie beispielsweise Helmut Lachenmann erfahren haben, sondern auch in der Bedeutung, die die Frage nach der Tradition seit den 1980er Jahren in Hinblick auf die Frage der Postmoderne in der Musik gewonnen hat. Die Frage der Neutralisierung des Materials, die für die Beurteilung seiner Haltung gegenüber der Avantgarde essentiell ist,[254] hatte Lyotard bereits in den 1970er Jahren aufgegriffen, wenn er sich Adornos ästhetischem Standpunkt auch erst zehn Jahre später annähern und ihn in seiner Differenziertheit wahrnehmen sollte. Adorno bringt die Neutralisierung des Materials, die Eintönigkeit, die er in der neuen Musik seiner Zeit beobachtet, mit einem Verlust des Qualitativen in Verbindung, dessen Grund er in der in der *Dialektik der Aufklärung* kritisierten Entwicklung zu immer stärkerer Abstraktion, umfassender Rationalisierung und Instrumentalisierung der subjektiven Vernunft sieht.[255]

Wie Anne Boissière dargelegt hat, besteht für Adorno der Formprozess darin, dass bereits bestehende Bedeutungen negiert werden und das Material dadurch eine qualitative Veränderung erfährt.[256] Insofern als er als geschichtliche Kategorie gedacht ist, ist Adornos Materialbegriff auf Erneuerung hin konzipiert. Das Kunstwerk wird als im Material geformte Antwort auf den geschichtlichen Augenblick verstanden. Es verändert das Material durch seine spezifische Beschaffenheit, die Resultat der Verfahrensweise des das Material formenden Subjekts ist. Jede Verfahrensweise ist Adorno zufolge kritisch gegenüber bereits erprobten Verfahrensweisen, also gegenüber dem Überlieferten.[257]

Freilich trägt das gelungene Kunstwerk auch den umgekehrten Impuls in sich. Denn Form impliziert unhintergehbar Herrschaft über das Geformte.[258] Das Material wiederum ist der Ort des Widerstands gegen subjektive Herrschaft, an dem die Grenze der Formbarkeit zum Ausdruck kommt.[259]

---

[254] Zum Materialbegriff Adornos und seiner Bedeutung für die Avantgarde siehe auch Kager, »Einheit in der Zersplitterung«.
[255] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 223.
[256] Vgl. Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, S. 88.
[257] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 287.
[258] Vgl. ebd., S. 217.
[259] Vgl. ebd., S. 227.

4.8 *Einschreibung und Schrift*

Die Notwendigkeit, die bisher kaum erläuterten Verbindungen zwischen *Heidegger et «les juifs»* und *L'inhumain* zu berücksichtigen, zeigt sich auch darin, dass Lyotard in *L'inhumain* die Frage der Sprachlichkeit der Kunst in Hinblick auf die Problematik der neuen Technologien erörtert. Damit nimmt er eine Frage auf, die für Heidegger zentral ist, verknüpft sie jedoch mit einer Thematik, die ins Zentrum von Adornos Kunstphilosophie führt.[260] Schlägt er damit also eine Brücke zwischen beiden, folgt er neben Nietzsche und Wittgenstein einer weiteren Spur, die latent in Adornos Œuvre präsent ist, fungiert doch dort Heidegger implizit und explizit als Gegenpol. An Heidegger entzünden sich bei beiden Autoren ethisch-praktische und theoretische Kritik und greifen ineinander. Wie Lyotard Gefühl primär als Affekt versteht, so ist Ausdruck für ihn vorrangig Schrift, wogegen er Sprache als Technik beschreibt.[261] Das gilt nun auch für Adorno. Ist die Sprachlichkeit der Kunst eine seit langem untersuchte Kategorie in seinem Œuvre, tritt seit einiger Zeit auch die Schrift vermehrt als zentraler Terminus in den Vordergrund, wie etwa bei Sonja Dierks, die Überlegungen zur Differenzierung zwischen Ecriture und musikalischer Schrift bei Adorno anstellte.[262]

Lyotard zufolge korrespondiert die Technisierung der Sprache mit der Generation eines unendlich ausbaubaren, selbstreferentiellen Zeichensystems, das in einer Metasprache kumuliert.[263] Von der Perspektive der Differenz ausgehend, verweist Lyotard auf die Grenzen dieses Systems, die sich in diesem selbst zeigen. Problematisch sei die technifizierte Sprache vor allem deshalb, weil sie selektiv und daher exklusiv sei. Unvereinbar mit solch technisierter Systematik sei dagegen Kunst, die Lyotard als Schrift charakterisiert. Die potentielle Lust, das was Kunst verspreche, nicht aber realisiere, sei aus der auf begrifflicher Konzeption basierenden techno-wissenschaftlichen Kommunikation

[260] Zu Heidegger und Adorno siehe auch Dallmayr, *Life-world, Modernity and Critique*.
[261] Vgl. Lyotard, »Logos et tekhnè, ou la télégraphie«, S. 62.
[262] Vgl. Dierks, »Musikalische Schrift«. Dass in Adornos Texten, wo die begrifflichen Konstellationen im Vordergrund stehen, die philosophische Wahrheit auf die ästhetische Stimmigkeit des sprachlichen Ausdrucks angewiesen ist, hat Stefan Müller-Doohm festgestellt. Vgl. Müller-Doohm, »Sagen, was einem aufgeht. Sprache bei Adorno«.
[263] Vgl. Lyotard, »Logos et tekhnè, ou la télégraphie«, S. 62 f.

zwangsläufig ausgeschlossen.[264] Wird nicht selten ein entscheidender Unterscheid zwischen Lyotards und Adornos Position darin gesehen, dass Adorno auf Geschichte bestehe, Lyotard diese hingegen postmodern auflöse, zeigt sich in seiner Auseinandersetzung mit den neuen Technologien, dass diese Auffassung nur bedingt Gültigkeit hat. Wie für Adorno impliziert Kunst für Lyotard eine grundlegend andere Haltung zur Vergangenheit als die der technisierten Welt. Im System der Technik sei Speicherung und Erinnerung zugleich Einschreibung und Fixierung in Ort und Zeit, also Identifikation. Dies impliziere, dass die Vergangenheit in Form von Daten als Information gespeichert, identifiziert, klassifiziert und synthetisiert werde.[265] Um den Unterschied zwischen jener Form von Schrift, die Kunst sei, und mit Technik verbundener Einschreibung zu erläutern, unterscheidet Lyotard drei verschiedene Arten von Einschreibung: Gewohnheit, Erinnerung und Anamnese, die er mit unterschiedlichen Zeiterfahrungen in Verbindung bringt.[266] Während Stabilität und Gewohnheit, wie er darlegt, zu Wiederholung typisierten Verhaltens führen, sei Erinnerung in Form von technisierter Informationsspeicherung auf Nützlichkeit und Verwertbarkeit der Daten angelegt.[267] Die ästhetische Erfahrung impliziere demgegenüber eine Form der Erinnerung, die der begrifflichen Erkenntnis unzugänglich sei und dadurch auch der technifizierten Informatisierung widerstehe. Sie habe ihren Ort in der Kunst. Das Unerfassbare, das dort zum Ausdruck komme, zerbreche die Oberfläche der systematisierten Ausdrucks- und Erkenntnissysteme, seine Erscheinung sei daher notwendigerweise negativ: Katastrophe und Niederlage der Sprache.[268] Die Präsenz des in dieser Weise Erinnerten sei weder begrifflich noch digital fassbar.[269] Es vollziehe sich der paradoxe Versuch einer Einschreibung des Uneinschreibbaren, der die Oberfläche der Wahrnehmungssysteme zerbreche. Für diese Art der Einschreibung bildet die Anamnese das Modell, das aus Freuds Psycho-

[264] Vgl. Lyotard, »Quelque chose comme: ›communication … sans communication‹«, S. 123.
[265] Vgl. Lyotard, »Logos et tekhnè, ou la télégraphie«, S. 61 f.
[266] Vgl. ebd., S. 58.
[267] Vgl. ebd., S. 60.
[268] Vgl. ebd., S. 65.
[269] Vgl. ebd., S. 66.

analyse stammt und von Lyotard auch als Durcharbeitung bezeichnet wird.[270] Sie löst den früheren Gedanken der Traumarbeit ab.[271] Ziel sei, das Vergessene als Vergessenes zum Vorschein zu bringen.[272] Die in der Psychoanalyse angewandte Technik sei Vorbild für die Kunst, ziele sie doch ebenso darauf ab, eine andere Erfahrung zum Vorschein zu bringen.[273] In der Kunst gehe es in ähnlicher Weise um die Kreation einer Schrift, die auf freien Assoziationen basiere, um das vom System Verdrängte zum Vorschein zu bringen. In ihr artikuliere sich Widerstand, der auch von politischer Relevanz sei, wie Lyotard einmal mehr anhand von Orwells *1984* betont.[274] In Anknüpfung an Walter Benjamins Verständnis des Terminus der Passage spricht Lyotard auch von einem Zustand des Übergangs, der sich im Zuge des Versuchs der Einschreibung des Uneinschreibbaren konstituiere. Wie Robert Harvey dargelegt hat, entsteht künstlerischer Ausdruck für Lyotard in dem Moment, in dem sich Zeugenschaft ereigne, in dem die Präsenz des Verdrängten und Unfassbaren spürbar werde: im Augenblick der Unsicherheit vor dem Ereignis. Um ihn zu fassen, müsse man auf der Schwelle bleiben.

Vor dem Hintergrund dieser Konzeption der Kunst als kritischem Gegenbild zur Technologisierung und Digitalisierung der Erfahrung stellt sich die Frage nach der Rolle der Technologie für die künstlerische Produktion in radikaler Weise: ob eine solche Passage, wie sie die Anamnese darstelle, überhaupt noch möglich sei.[275] Die Passage ist für

[270] Vgl. ebd., S. 66 f.
[271] Vgl. Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, S. 64.
[272] Pierre Félida hat betont, dass für Lyotard dabei die Bewegung der Vergangenheit selbst zählt: Die Schrift reißt die Vergangenheit gleichsam mit in ihrer eigenen Bewegung, die »Sache« wiederherzustellen. Vgl. Félida, »Un grand avenir derrière lui«, S. 37. Die hier geforderte Spracharbeit steht im Spannungsfeld zur Tradition und sucht das Neue, versucht der Wiederkunft des Gleichen zu entkommen. Siehe dazu auch Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, S. 64. Wie Jean-Paul Olive treffend festgehalten hat, ist für Adorno Tradition mit der Wiederkehr des Vergessenen verbunden. Vgl. Olive, »Après la dissonance«. In einem ähnlichen Sinne ist auch Lyotards Auffassung nach Arbeit an der Tradition, die die künstlerische Sprache charakterisiert, Voraussetzung dafür, der Wiederholung des Immergleichen zu entkommen und Vergessenes zu bewahren.
[273] Vgl. Lyotard, »Logos et tekhnè, ou la télégraphie«, S. 66 f.
[274] Vgl. ebd., S. 67.
[275] Vgl. ebd.

Lyotard ein Moment, der dazwischen liegt, und deshalb der Synthetisierung widersteht. Die Frage ist, ob die Technik solchen Widerstand erlaube und befördere. Lyotard lässt sie letztlich offen.[276] Sie sei in der Kunst zu reflektieren und zu erproben.[277]

Diese Auseinandersetzung mit den neuen Technologien bildet auch den Hintergrund für Lyotards spezifisches Verständnis von Schrift, das ihn – wie auch seine Überlegungen zur Differenz – zugleich mit Derrida verbindet und von diesem unterscheidet.[278] Lyotard versteht Kunst als Versuch, das Vergessene als Unvergessliches mit Hilfe der Schrift zu bewahren.[279] Angesichts dieser paradoxen Aufgabe reflektiert er in ähnlicher Wiese wie Adorno auch die Unmöglichkeit solch künstlerischen Schreibens, da es als Ausdruck des Unausdrückbaren letztlich zum Scheitern verurteilt sei. Wie Adorno ist er der Ansicht, dass Kunst bewusst auf die Verwirklichung von etwas abziele, das per definitionem dem Bewusstsein unzugänglich sei.[280]

Die Nähe dieser Konzeption von Kunst als Schrift zu Adorno zeigt sich auch darin, dass Lyotard wie Adorno und Benjamin die Idee einer Ruinenschrift verfolgt, die Trauer und Scham zum Ausdruck bringe. Diese Konzeption von Schrift hat auch die historische Perspektive zum Hintergrund, deren Zentrum die Katastrophe von Auschwitz bildet, auf die Lyotard in *Le différend* ausführlich Bezug nahm. In *Heidegger et « les juifs »* kommt er nochmals darauf zu sprechen, wobei er erneut Motive aus Adornos *Negativer Dialektik* aufgreift: die Scham der Überlebenden und die Unmöglichkeit des »schönen Todes«.[281] Schrift wird als eine Form der Mikrologie charakterisiert, der eine ethische Dimension innewohnt, wobei Lyotard Mikrologie nun ausdrücklich in An-

276 Ob es angesichts dieser Position angebracht ist, von »Lyotards Technikoptimismus« zu sprechen, kann bezweifelt werden. Vgl. Heßler, *Philosophie der postmodernen Musik*, S. 73.

277 Vgl. Lyotard, »Logos et tekhnè, ou la télégraphie«, S. 67.

278 Zu Adorno und Derrida siehe Menke, *Die Souveränität der Kunst*.

279 Vgl. Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, S. 52.

280 Vgl. ebd., S. 41. Mit seiner Bemerkung, dass Lyotard die Geste der künstlerischen Schrift mit einer seltsam anmutenden negativen Reflexivität verbinde, verwies Gérald Sfez indirekt auf die Verbindung zwischen Lyotards Vorstellung vom Erhabenen und seiner Auffassung von Schrift. Vgl. Sfez, »Les écritures du différend«, S. 27.

281 Vgl. Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, S. 76.

knüpfung an Adornos *Minima moralia* deutet.[282] Sie wird als kritischer Impuls verstanden, der Adressat ist weitgehend unbekannt.[283]

Angesichts des Schreckens vor dem, dessen man nicht habhaft werden könne, das Aufmerksamkeit beanspruche, ohne real zu werden, werde Kunst zur sublimen Schrift.[284] Indem sie die Problematik der Verkettung bewusst mache, die Unmöglichkeit der Darstellung des Undarstellbaren sowie die Möglichkeit, dass nichts mehr geschehen könnte, reflektiere, mache sie die Erfahrung der Differenz möglich. Darin besteht für Lyotard letztlich das Ziel der Spracharbeit der Avantgarde.[285] Wie die Anamnese der Psychoanalyse ist künstlerische Schrift für Lyotard damit ein Stück weit Wiedergutmachung.

Mit seiner Auffassung von Schrift ist eine Veränderung der Auffassung von Kunstgeschichte verbunden. Lyotard versteht sie als Suche.[286] Adornos Gedanken einer Problemgeschichte der Werke nicht unähnlich, charakterisiert Lyotard die Kunstgeschichte als Folge von Versuchen, das Undarstellbare darzustellen. Ziel sei, den unrepräsentierbaren Affekt zu Gehör zu bringen.[287] Wie das Gesetz im Judentum sei dieser Affekt undarstellbar und daher sublim.[288] Als individueller Teil einer sich fortschreibenden Narration verstanden, impliziert Lyotards Auffassung von Schrift auch ein Modell für eine alternative Auffassung von Geschichtsschreibung, das nicht nur für die Musikgeschichtsschreibung Herausforderungen beinhaltet.[289]

4.9 *Ausdruck und Artikulation*

Eine der wichtigsten, jedoch erstaunlicherweise vergleichsweise wenig kommentierten Kategorien in Adornos Kunstphilosophie ist die der Ar-

[282] Ebd.: »Et ces micrologies, je le précise, non pour raffiner une pensée de l'être dans le désastre, du dés-être. Elles sont aussi des *Minima moralia*, les lueurs faibles que la Loi, malgré tout, émet dans les ruines de l'éthique.«
[283] Vgl. ebd., S. 67.
[284] Vgl. ebd., S. 61.
[285] Vgl. ebd., S. 63.
[286] Vgl. ebd., S. 64 f.
[287] Ebd.: »On essaie d'écouter et faire écouter l'affection secrète, celle qui ne dit rien, on se dispense, on s'épuise. Ecriture de degré zéro.«
[288] Vgl. ebd., S. 69.
[289] Siehe dazu auch Kogler, »Von der großen Erzählung zur Mikrologie?«.

tikulation.[290] Artikulation ist für Adorno ein wesentliches Qualitätskriterium von Musik, zeigt sich in ihr doch die Nähe und Ferne der Musik zur Sprache.[291] Entsprechend seiner Vorstellung einer Beseelung des Werkes bedeutet Artikulation gleichsam Verlebendigung der Werke kraft subjektiver Gestaltung. Artikulation ist jene künstlerische Technik, die es ermöglicht, die spezifische Objektivität der Kunst subjektiv herzustellen.[292] Wenn die wie auch immer beschaffene Formkonzeption so genau wie möglich durchgestaltet sei, ergebe sich eine stimmige Form jenseits des traditionellen Formenkanons.[293]

In den Paralipomena erklärt Adorno, dass Durchbildung, das Geformtsein, die Artikulation des Kunstwerks für dessen Qualität deshalb so essentiell sei, weil sie einen wesentlichen Faktor bei der Rezeption bilde:

> Der erste Blick, der über eine Partitur gleitet, der Instinkt, der vor einem Bild über dessen Dignität urteilt, wird geleitet von jenem Bewußtsein des Durchgeformtseins, von der Empfindlichkeit gegen das Krude, das oft genug koinzidiert mit dem, was die Konvention den Kunstwerken antut und was die Banausie ihnen womöglich als ihr Transsubjektives zugute rechnet.[294]

Einmal mehr wird hier die Komplexität von Adornos Formideal deutlich. Es betrifft eben nicht nur die Gestaltung ungeformten Rohmaterials, sondern impliziert auch Modifikation, »Durcharbeitung«, um einen Terminus Lyotards zu verwenden, der traditionellen Formen. Krud kann nicht nur klanglicher Rohstoff sein, sondern auch traditionelle Form, die nicht von neuem subjektiv durchdrungen wurde. Andererseits könne jedoch auch bewusste Rohheit das »Postulat der Durchbildung«[295] kritisch reflektieren. Gleichwohl ist das Ideal der Durchbildung für Adorno mit der Vorstellung von Gewaltlosigkeit verbunden. Das äußert sich auch in seinem Verhältnis zu Debussy. Im Vergleich mit der *Philosophie der neuen Musik* fällt sein Urteil in späteren Schriften

[290] Anne Boissière ist eine der wenigen, die auf die zentrale Bedeutung der Kategorie in Adornos Mahler-Buch hingewiesen hat. Vgl. Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, S. 86.
[291] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 284.
[292] Ebd., S. 211: »Der Idee einer Sprache der Dinge nähern sich die Kunstwerke nur durch ihre eigene, durch Organisation ihrer disparaten Momente; je mehr sie in sich syntaktisch artikuliert wird, desto sprechender gerät sie samt ihren Momenten.«
[293] Vgl. ebd., S. 284.
[294] Ebd., S. 436 f.
[295] Ebd.

günstiger aus; das mag auch die Annäherung Lyotards an die *Ästhetische Theorie* begünstigt haben. Hier heißt es: »Wahrhaft durchgebildet sind die Werke, in denen die formende Hand dem Material am zartesten nachtastet; diese Idee wird von der französischen Tradition exemplarisch verkörpert.«[296] Besonderes Augenmerk gilt der Instrumentation.[297] Richard Klein hat erläutert, dass Adorno in seinen Urteilen auf der Notwendigkeit der konstruktiven Dimension bestanden und damit die »rabiate Frontstellung der Schönbergschule gegen das sogenannte kulinarische oder ornamentale Moment der Musik«, wie etwa die Dominanz der Farbe im Orchestersatz, dogmatisiert hatte.[298] Mag das auch für frühere Texte zutreffen, scheint sich diesbezüglich in Adornos Denken eine Entwicklung vollzogen zu haben. Denn wie in Hinblick auf Debussy ist Instrumentation auch ein wesentliches Kriterium bei der Revision des Urteils über Strawinsky, das Adorno in seinem Artikel in *Quasi una fantasia* vornimmt.[299] Hervorzuheben ist, dass Adorno in praxisbezogenem Kontext wie Lyotard im philosophischen die Haltung des Hörens betont, die dem Kompositionsvorgang seine Gewaltlosigkeit verleihe.

Entsprechend seinem Formideal einer gewaltlosen Einheit des Vielen, betrifft Artikulation in Adornos Verständnis im Besonderen das Verhältnis von Totalität und Detail. Artikulation sei »die Rettung des Vielen im Einen.«[300] Wie sehr dieses Ideal Lyotards Vorstellung von Gerechtigkeit nahekommt, zeigt der Stellenwert, den Adorno dem Heterogenen beimisst. Artikulation lasse »dem Heterogenen Gerechtigkeit widerfahren«[301]. Artikulation zeige sich an den Details, bestehe »nicht in der Distinktion als einem Mittel der Einheit allein, sondern in der Realisierung jenes Unterschiedenen, das nach Hölderlins Wort gut ist. Ästhetische Einheit empfängt ihre Dignität durchs Mannigfaltige selbst.«[302] Entspricht hier Artikulation einerseits Differenzierung, be-

---

[296] Ebd.

[297] Ebd.: »Zu einer guten Musik gehört es ebenso, daß in ihr kein Takt leerläuft, klappert, keiner für sich, innerhalb seiner Taktstriche isoliert ist, wie daß kein Instrumentalklang auftritt, der nicht, wie die Musiker es nennen, ›gehört‹, dem spezifischen Charakter des Instruments durch subjektive Sensibilität abgewonnen wäre, dem die Passage anvertraut ist. Vollends die instrumentale Kombination eines Komplexes muß gehört sein.«

[298] Vgl. Klein, *Solidarität mit Metaphysik*, S. 218.

[299] Vgl. Adorno, »Strawinsky. Ein dialektisches Bild«.

[300] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 284.

[301] Ebd., S. 284 f.

[302] Ebd.

tont Adorno andererseits auch die Notwendigkeit, die Details zur Einheit hin zu vermitteln. Nur dann könnten sie überhaupt als Differenzierte wahrgenommen werden.[303] Hier wird klar, dass Adorno wie Lyotard ebenfalls Differenzierung anstrebt, diese seiner Auffassung nach allerdings nur in Hinblick auf Einheit möglich sei: »Werke des absoluten Wechsels, der Vielheit ohne Bezug auf ein Eines, werden eben dadurch undifferenziert, monoton, ein Einerlei.«[304] Das ist für sein Verständnis von Artikulation insofern von Bedeutung, als Artikulation für ihn gleichzeitig immer auch mit Auflösung verbunden ist. Diese Auflösungstendenz entspreche dem Scheincharakter der Werke.[305] Die Vermittlung, die im Kunstwerk wirksam ist, kulminiert laut Adorno in der Unfassbarkeit der Details: »Die immanente Nichtigkeit ihrer Elementarbestimmungen zieht integrale Kunst hinab ins Amorphe; die Gravitation dorthin wächst, je höher sie organisiert ist. Das Amorphe allein befähigt das Kunstwerk zu seiner Integration.«[306] Dadurch, dass Integration letztlich in Auflösung münde, nähere sich das Werk der Natur an: »Durch Vollendung, die Entfernung von ungeformter Natur, kehrt das naturale Moment, das noch nicht Geformte, nicht Artikulierte wieder.«[307]

Die Rettung der Transzendenz geschieht in der Durchbildung des Besonderen. Diese aber bedeutet zunächst Verziecht auf alle metaphysischen Sicherheiten: »Was Benjamin die Elimination des Unsagbaren nennt, ist nichts anderes als die Konzentration der Sprache aufs Besondere, der Verzicht, ihre Universalien unmittelbar als metaphysische Wahrheit zu setzen.«[308] Gerade darin aber vollzieht sich ihre Rettung: »Transzendenz aber gelingt der Kunst nur vermöge ihrer Tendenz auf radikale Besonderung; dadurch, daß sie nichts sagt, als was sie kraft der

[303] Vgl. ebd., S. 285. Anne Boissière hat mit Bezug auf Adornos Mahler-Buch von einem dialektischen Verhältnis von Detail und Ganzem gesprochen. Vgl. Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, S. 87 f.
[304] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 285.
[305] Ebd., S. 155: »Dem Blick auf die Kunstwerke aus nächster Nähe verwandeln die objektiviertesten Gebilde sich in Gewimmel, Texte in ihre Wörter. Wähnt man die Details der Kunstwerke unmittelbar in Händen zu halten, so zerrinnen sie ins Unbestimmte und Ununterschiedene: so sehr sind sie vermittelt. Das ist die Manifestation des ästhetischen Scheins im Gefüge der Kunstwerke.«
[306] Ebd.
[307] Ebd.
[308] Ebd., S. 304 f.

eigenen Durchbildung, in immanentem Prozeß sagen kann.«[309] In dieser Konzentration aufs Besondere sei die Kunst Modell für eine Erneuerung der Sprache.[310] Die »kristallreine Elimination des Unsagbaren in der Sprache«, die Adorno, Benjamin zitierend, als Notwendigkeit nennt und die auf Konkretion des Unsagbaren im künstlerischen Gebilde ziele, fordere Durchbildung und Artikulation, führe doch gerade die hier geforderte Sachlichkeit im Sinne Wittgensteins auf das Unsagbare hin. Adornos Auffassung von künstlerischer Sprache ist hier deutlich durch einen asketischen Zug charakterisiert. Wie bei Lyotard tritt auch bei ihm durch seinen Rekurs auf Benjamin das Verstummen als spezifischer Ausdruckswert ins Zentrum.[311] Verstummen ist beiden Philosophen zufolge jeglichem künstlerischen Ausdruck eingesenkt, was damit korrespondiere, dass diesem wesentlich eine gestische Dimension eigne. Diese reklamiert Adorno auch für die Sprache der Philosophie und sein eigenes Schreiben, wie Stefan Müller-Doohm dargelegt hat.[312]

Adornos Ausdrucksvorstellung folgt dem Leitgedanken, dass zwischen Geist und Material, Subjekt und Objekt ein dialektisches Verhältnis herrsche.[313] Ausdruck ist für ihn subjektiv initiiert und dennoch zugleich objektiv.[314] Durch subjektive Formung, die mimetisch auf die objektiven Gegebenheiten des Materials höre, sich diesem anschmiege, werde Kunst ausdrucksvoll. Dadurch unterschiede sie sich vom Mechanischen. Die unauflösliche Dialektik von Subjektivität und Objektivität prägt Adorno zufolge bereits das Material. Steht es einerseits für das Objektive im Werk, ist es andererseits immer auch von Subjektivität

[309] Ebd. Neben Benjamins Sprachtheorie kann auch eine Verbindung zu Wittgensteins Auffassung vom Unsagbaren hergestellt werden, insofern als Adorno dessen bekanntes Diktum vom Sagen und Schweigen am Ende des *Tractatus* gleichsam in Hinblick auf die Kunst formuliert.

[310] Ebd.: »Sprache ist dem Besonderen feind und doch auf dessen Errettung gerichtet. Sie hat das Besondere vermittelt durch Allgemeinheit und in der Konstellation von Allgemeinem, aber läßt den eigenen Universalien nur dann Gerechtigkeit widerfahren, wenn sie nicht starr, mit dem Schein ihres Ansichseins verwandt werden, sondern zum Äußersten konzentriert auf das spezifisch Auszudrückende.«

[311] Ebd.: »Nur die intensive Richtung der Worte in den Kern des innersten Verstummens hinein gelangt zur Wirkung.«

[312] Vgl. Müller-Doohm, »Wozu Adorno?«, S. 36.

[313] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 248 f.

[314] Ebd.: »Die Materialien sind von der Hand derer geprägt, von denen das Kunstwerk sie empfing; Ausdruck, im Werk objektiviert und objektiv an sich, dringt als subjektive Regung ein.«

durchdrungen, wie Adorno darlegt. Im Kunstwerk verändere sich Subjektivität zu Allgemeinheit. Dadurch, dass sich das Subjekt Adornos Auffassung nach entäußert, erfahre künstlerischer Ausdruck einen entscheidenden Wandel. Es sind letztlich die Werke selbst, die sich ausdrücken, nicht der Künstler als autonomes Subjekt.[315] Der Gedanke, dass das, was aus den Kunstwerken spricht, primär gesellschaftlich bedingt sei, ist für Adornos Subjektsauffassung entscheidend:

> Die Arbeit am Kunstwerk ist gesellschaftlich durchs Individuum hindurch, ohne daß es dabei der Gesellschaft sich bewußt sein müßte; vielleicht desto mehr, je weniger es das ist. Das je eingreifende einzelmenschliche Subjekt ist kaum mehr als ein Grenzwert, ein Minimales, dessen das Kunstwerk bedarf, um sich zu kristallisieren.[316]

Was durch subjektive Vermittlung aus den Werken spreche, sei kollektive Erfahrung und damit überindividuell, also allgemein: »Seine latente Kollektivität befreit das monadologische Kunstwerk von der Zufälligkeit seiner Individuation. Gesellschaft, die Determinante der Erfahrung, konstituiert die Werke als deren wahres Subjekt; das ist dem rechts und links kurrenten Vorwurf des Subjektivismus entgegenzuhalten.«[317] Ist diese Passage einerseits vor dem Hintergrund der Debatte um die neue Musik der zweiten Wiener Schule zu sehen, macht sie andererseits auch deutlich, wie wenig tragfähig die Auffassung ist, einer der wesentlichsten Unterschiede zwischen Adornos und Lyotards Ästhetik bestehe darin, dass Ersterer am Subjekt festhalte, Letzterer dieses preisgebe. Beide modifizieren vielmehr die idealistische Vorstellung vom autonomen Subjekt, wobei für beide die zeitliche Dimension künstlerischen Ausdrucks wichtig ist. Auch Adorno betont, dass sich Ausdruck, Resultat der den Kunstwerken inhärenten Prozesse, als instabile Verbindung von Subjektivität und Objektivität immer wieder neu konstituiere: »Die Reziprozität von Subjekt und Objekt im Werk aber, die keine Identität sein kann, hält sich in prekärer Balance.«[318] Durch die spezifische Dynamik ihres Ausdrucks werden die Werke für

[315] Ebd., S. 250: »Indem die Produktion ihrer Materie sich überantwortet, resultiert sie inmitten äußerster Individuation in einem Allgemeinen. Die Kraft solcher Entäußerung des privaten Ichs an die Sache ist das kollektive Wesen in jenem; es konstituiert den Sprachcharakter der Werke.«

[316] Ebd.

[317] Ebd., S. 133.

[318] Ebd., S. 248 f.

ihn zu ästhetischen Bildern, wobei er Benjamins Kategorie des dialektischen Bildes weiterdenkt: »Die ästhetischen Bilder sind kein Unbewegtes, keine archaischen Invarianten: Kunstwerke werden Bilder dadurch, daß die in ihnen zur Objektivität geronnenen Prozesse selber reden.«[319] Allerdings besteht Adorno darauf, dass Ausdruck zwar objektiv, jedoch nie unvermittelt sei.[320] Hermann Danuser hat auf den Zusammenhang zwischen dem Konzept der Physiognomik und der Vorstellung des dialektischen Bildes hingewiesen. Wie er darlegt, liege beiden die Vorstellung einer Entität zugrunde, »die dadurch, dass sie auf geheimnisvolle Weise selbst schreibt, aufhört, ein dem menschlichen Subjekt gegenübergestelltes Objekt zu sein, und selber Züge von Subjektivität annimmt.«[321] Dagegen betont Adorno, dass die Spuren des Gemachtseins die Echtheit künstlerischen Ausdruck verbürgen, da sie den Scheincharakter des Ansichseins der Kunstwerke, ihrer Autonomie, enthüllen. Das selbstreflexive Moment des Ausdrucks transformiere scheinhafte Ganzheit in lebendige Erscheinung: »Zu Erscheinungen im prägnanten Verstande, denen eines Anderen, werden Kunstwerke, wo der Akzent auf das Unwirkliche ihrer eigenen Wirklichkeit fällt.«[322]

Entsprechend der Sprachauffassung Adornos ist künstlerischer Ausdruck wie bei Lyotard nicht lediglich subjektiver Gefühlsausdruck,[323] sondern in erster Linie Widerstand, der mit Schmerz verbunden ist. Ausdruck durchbricht den Schein:

> Ausdruck und Schein sind primär in Antithese. Läßt Ausdruck kaum anders sich vorstellen denn als der von Leiden – Freude hat gegen allen Ausdruck spröde sich gezeigt, vielleicht weil noch gar keine ist, und Seligkeit wäre ausdruckslos –, so hat Kunst am Ausdruck immanent das Moment, durch welches sie, als eines ihrer Konstituentien, gegen ihre Immanenz unterm Formgesetz sich wehrt.[324]

Wie hier deutlich wird, greift Colin Hearfields Auffassung, dass aus dem Erhabenen primär Trauer über den notwendigen Verlust der schönen Form spreche,[325] zu kurz. Das Objektive, das aus dem Kunstwerk

---

[319] Ebd., S. 132 f.
[320] Vgl. ebd., S. 12 f.
[321] Danuser, »Physiognomik bei Adorno«, S. 253.
[322] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 123 f.
[323] Ebd.: »Wäre Ausdruck bloße Verdopplung des subjektiv Gefühlten, so bliebe er nichtig.«
[324] Ebd., S. 168 f.
[325] Vgl. Hearfield, *Adorno and the Modern Ethos of Freedom*, S. 163.

spricht, sind Adorno zufolge vielmehr Zustände, die über subjektive Gefühle hinausgehen. Kunst ist für Adorno ausdrucksvoll, »wo aus ihr, subjektiv vermittelt, ein Objektives spricht: Trauer, Energie, Sehnsucht.«[326] Als Ausdruck des Schmerzes wird künstlerischer Ausdruck Adornos Auffassung nach objektiv: Beseelung der Natur.[327] Ausdruck schließe aber auch Erlösung von Stummheit ein, sei somit an die »Selbstheit«, das unabhängige Dasein des Objektes gebunden. In diesem Sinn kann Adorno mit Benjamin sagen, dass Ausdruck »der Blick der Kunstwerke« sei.[328] Die dem Ausdruck inhärente mimetische Komponente ist Adorno zufolge auch für die Rezeption von Kunst essentiell. Der Ausdruck der Klage sei nur im Mitvollzug erfahrbar: »Ausdruck ist das klagende Gesicht der Werke. Sie zeigen es dem, der ihren Blick erwidert, selbst dort, wo sie im fröhlichen Ton komponiert sind oder die vie opportune des Rokoko verherrlichen.«[329]

Adornos Konzeption nach stehen Totale und Detail in einem unversöhnlichen Spannungsprozess. Das bedinge die Möglichkeit von Transzendenz in dem Sinne, dass das Werk sowohl mehr als das Detail als auch mehr als das Ganze sei.[330] Sei die Totale dem Tod gleichzusetzen, stehe das Detail, der Ausdruck, für alles, was diesem widerstehe. Dadurch, dass diese Spannung als Prozess erlebbar werde, die Kunst sie in ihren Werken strukturell austrage, trage sie zur Reflexion des mythischen Kreislaufs bei und überwinde ihn damit zumindest ein Stück weit: »Indem die Wechselwirkung, die in Kunst statthat, virtuell, im Bild den Kreislauf von Schuld und Buße durchbricht, an dem sie teil hat, legt sie den Aspekt eines Zustands jenseits des Mythos frei. Sie transponiert den Kreislauf in die imago, die ihn reflektiert und dadurch transzendiert.«[331] Adorno setzt hier bewusst die Hoffnung auf Überwindung des mythischen Kreislaufs gegen die Gewissheit des Todes bei Heidegger.[332] Allerdings ist diese Überwindung negativ vorzustel-

---

326 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 170.

327 Ebd., S. 168 f.: »Ausdruck von Kunst verhält sich mimetisch, so wie der Ausdruck von Lebendigem der des Schmerzes ist.« Bourahima Ouattara hat darauf hingewiesen, dass Ausdruck sich in einer von Schmerz durchtränkten Schrift niederschlage. Vgl. Ouattara, *Adorno, une éthique de la souffrance*, S. 39.

328 Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 172.

329 Ebd., S. 170.

330 Vgl. ebd., S. 84.

331 Ebd., S. 85.

332 Siehe dazu auch Schmid-Noerr, *Das Eingedenken der Natur im Subjekt*.

len: »Das Letzte, was sie vermag, ist die Klage um das Opfer, das sie darbringt und das sie selbst in ihrer Ohnmacht ist.«[333]

4.10 Ausdruck, Geste und musikalische Struktur

In »Musique, mutique« steht, wie Jean-Paul Olive ausgeführt hat, die Frage der Artikulation im Vordergrund.[334] In ähnlicher Weise wie für Adorno Bergs und Mahlers Musik versucht, das Unsagbare zum Ausdruck zu bringen, ist die Musik Lyotard zufolge darauf gerichtet, das Unartikulierbare zu artikulieren. Eine Klärung, wie eine solch paradoxe Artikulation konkret vorzustellen wäre, ist nur in Verbindung mit einer Betrachtung seines Ausdrucksverständnisses möglich. Die Kategorie des Ausdrucks, bereits in Hinblick auf Adornos Schriften relativ wenig kommentiert, ist bei Lyotard in der Sekundärliteratur beinahe gar nicht präsent. Das mag einerseits aus der Nichtbeachtung vieler kleinerer Schriften Lyotards zur Malerei resultieren, andererseits auch mit dem Umstand zusammenhängen, dass die Kategorie des Ausdrucks gerade jene Aspekte in Frage stellt, denen das Hauptinteresse der Rezeption gilt: dem vermeintlichen Subjektsverlust und der Economie libidinale. Allerdings liegt die Relevanz dieser Kategorie für Lyotards Ästhetik gerade darin, dass sie einseitige Perspektiven relativiert. Die Neudefinition von Ausdruck, die er in *L'inhumain* vollzieht und mit der er frühere Auffassungen künstlerischen Experimentierens modifiziert, knüpft an Wittgensteins Sprachspielmodell an, das er mit der Zeitstruktur des Ereignisses in Verbindung bringt.[335] Im Zentrum stehen spezifische pragmatische Vorstellungen von Regel und Spiel. Die Problematik der Verkettung, die Lyotard in *Le différend* ausführlich behandelt hatte, verbindet naturwissenschaftliches Denken und Kunst. Beide arbeiten

---

[333] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 84. Wie Ouattara betont hat, lösen sich Adorno zufolge in der Erfahrung der Kunst Subjekt und Objekt letztlich beide auf; was bleibe, sei der Schmerz. Daher ist es nicht haltbar, Adorno umstandslos als Philosophen des Subjekts zu betrachten. Vgl. Ouattara, *Adorno*. Wie Alexander Garcia Düttmann pointiert formuliert hat, wird Subjektivität Adorno zufolge durch die Erkenntnis der Nichtigkeit der mythischen Bilder ihrer selbst mächtig. Das Bewusstsein, auf das es dabei ankomme, sei Bewusstsein vom Tod, das mit der Überwindung der Todesangst korrespondiere. Vgl. Düttmann, *Das Gedächtnis des Denkens*.

[334] Vgl. Olive, »Après la dissonance«.

[335] Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 22.

Lyotards Auffassung nach experimentell in einem mit Adornos Überlegungen in »Vers une musique informelle« vergleichbaren Sinn: »Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind.«[336] Ziel sei lediglich, einen Satz zu beginnen, fortzusetzen und zu beenden: Arbeit an der Sprache.[337] Im Sinne Wittgensteins als Sprachspiel verstanden, sei Kunst kein sprachliches System, dessen sich ein Subjekt bediene, um eine Nachricht zu übermitteln, sondern vielmehr dynamischer, gestischer Ausdruck. Wie Adornos Stil prägt ein solch künstlerisches Ideal auch Lyotards Schreiben. »Mit Hilfe eines Diskurses, der Gesten, Schreie und Gelächter einfordert, die Leidenschaften und das Denken mit der Sinnlichkeit des Körpers zu verbinden: das war immer schon die unerreichbare stilistische Geste Lyotards«[338], bemerkte Robert Harvey treffend. Im Sinne von Wittgensteins Sprachpragmatik ist Lyotards Auffassung von Satz sehr weit gefasst: Jede künstlerische Äußerung wird als Satz verstanden.[339] Diese Erweiterung der Sprachauffassung geht mit einer Radikalisierung des Autonomiebegriffs einher. Wie er in einer kleinen 1997 publizierten Schrift am Beispiel der Malerei Stig Brøggers zeigt, steht künstlerischer Ausdruck radikal für sich selbst. Adressat, Sender und Referenz seien unbekannt und unergründlich. Die Negativität des nicht zu entschlüsselnden Ausdrucks sei dem Unartikulierten ähnlich, das wiederum mit dem ästhetischen Gefühl in Verbindung stehe.

Scheint der Gedanke, das Gefühl mit dem Unartikulierten gleichzusetzen, Lyotard auch auf den ersten Blick von Adorno zu entfernen, der immer wieder die Wichtigkeit von Artikulation betont, ist die Betonung der Negativität jedoch ein Signal für die Nähe Lyotards zu Adorno. Ihre gemeinsame Basis ist ein Verständnis von künstlerischem Ausdruck, das sich auf die Eigensprachlichkeit des Materials bezieht und kritisch gegen das Begriffssystem Sprache gerichtet ist. Mit der Betonung von Artikulation bzw. des Unartikulierten heben beide in einander nur scheinbar entgegengesetzter Weise den sprachkritischen Zug der Kunst hervor. Die Kunst verweise auf die Aporie des Begriffs, schreibt Lyotard zu Stig Brøgger.[340] Die Problematik der Materie trete

[336] Adorno, »Vers une musique informelle«, S. 540.
[337] Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 24.
[338] Harvey, »Passages«, S. 120.
[339] Vgl. Lyotard, *Flora danica*, S. 11 f.
[340] Vgl. ebd., S. 12.

in den Vordergrund, Artikulation eines begrifflich ausdrückbaren Sinns finde nicht statt.[341] Die Stille, die mit dem Unartikulierten eindringe, die Abwesenheit von Bedeutung und Referenz, stelle auch eine Bedrohung für die Kunst dar. Sie verstärke sich mit dem zunehmenden Verlust des religiösen, politischen und sozialen Bezugsrahmens seit der Romantik.

Wie er am Œuvre des Dänen Stig Brøggers zeigt, das Minimalismus und Konzeptkunst nahesteht, ist künstlerischer Ausdruck für Lyotard wie für Adorno primär Widerstand gegen das bereits Artikulierte und wesentlich dynamisch: weniger Mitteilung als Ereignis, verführerische Geste. Ausdruck in anderem als begrifflichem Sinn, stellt jedes Werk für ihn ähnlich wie für Adorno bestehende Werke in Frage.[342] Die Geste, die Lyotard mit dem Ereignis gleichsetzt, ist insofern kritisch, als sie die Bedrohung, die von der sinnlichen Verführung für das visuelle Bewusstsein ausgeht, reflektiert.[343] Die visuelle Einbildungskraft gerate an ihre Grenze. Im Sinne solcher Grenzerfahrung transzendiere das Werk die Wahrnehmungsfähigkeit. Dieses Ausmessen der Materie bis an die Grenzen des Erfassbaren verbinde die Geste, die das Werk sei, mit der ihm inhärenten Stille. Stille entspricht hier Grenzerfahrung, Aporie.[344] Ähnlich wie bei Adorno Form und Formung, stehen bei Lyotard Geste und Form zueinander in einem Spannungsverhältnis, wobei die Geste vorgegebene Formschemata ersetzt und damit Form zugleich vollendet. Form versuche ihrerseits, die sie bedrohende Dynamik zu unterdrücken.[345] Spur der Haltung des Künstlers, die das Werk generiert, ist die Geste für Lyotard auch das Uneinholbare, auf das die Form zu verweisen sucht.[346] Bleibt Lyotard hier vorerst im Visuellen, zeigen bereits der Rekurs auf die gestische Dynamik und die Erwähnung der Stille seine wachsende Affinität zur Musik als Paradigma künstlerischen Ausdrucks. Dies tritt in verstärktem Maße hervor, wenn er zwei verschiedene heterogene Gesten unterscheidet, um den Minimalismus

---

[341] Vgl. ebd., S. 12 f.

[342] Vgl. ebd., S. 18.

[343] Vgl. ebd., S. 18 f.

[344] Vgl. ebd., S. 19.

[345] Vgl. ebd., S. 20 f.

[346] Ebd.: »Peindre a toujours eu pour enjeu d'atteindre et d'attester l'en deçà du visible par les moyens du visible. La forme est seulement l'inévitable de la peinture, ce que le regard ne va pas manquer de saisir et de ressaisir du geste. La forme est la façon dont le regard ignore ou refoule, méconnaît, le geste.«

Brøggers zu erläutern. Seine Interpretation basiert dabei auf einer Sichtweise, die sich von kunst- und stilgeschichtlichen Erläuterungen bewusst absetzt.[347] Lyotard unterscheidet den geometrisch-ordnenden Zug und die regellose Koloration. Das Zusammenspiel beider verleihe dem Werk seinen spezifischen Rhythmus. Mit dieser Interpretation der Bildstruktur verbindet Lyotard die Vorstellung des Widerstreits und des Spiels mit der Thematik der Beziehung von Gesetz und Materie. Geometrisch geordnete Linien stehen der reinen, form- und regellosen Farbmaterie gegenüber.[348] Der Geometrie, der linearen Abstraktion, eignet nach Lyotard ein asketischer Zug: sie hebe die Zeit auf und bringe den Raum zum Schweigen.

Wie Adorno bringt Lyotard die Struktur der Kunst mit realen Verhältnissen von Dominanz und Unterwerfung in Beziehung. Seinen Interpretationen nach, die im Sinne Adornos den gesellschaftlichen Wahrheitsgehalt der Werke reflektieren, verweise die Kunst auf reale Machverhältnisse. Im Unterschied zur Realität, in der diese verborgen seien, zeigen sie sich in der Kunst. Als sichtbare Figuren des Disponierens und Meisterns fordern sie Reflexion heraus. Dementsprechend ist die Rezeption auch für Lyotard nicht reiner Genuss, sondern mit einem »gemischten Gefühl« verbunden. Die Strenge der Regel enttäusche die Lust. Vom Gesetz verschieden, zeige sich die Materie jedoch auch als solche: in der Freiheit der Farben, chromatischen Effekten und Effekten, die durch spezifische Techniken des Farbauftrags entstehen. Diese freien Erscheinungsformen der Sinnlichkeit rufen sanfte Lust hervor.

Die unauflösliche und widersprüchliche Verbindung von Materie und Gesetz, Gabe und Konstruktion, erklärt Lyotard mit Hilfe der musikalischen Kategorie des Rhythmus, wobei er auch auf die Metapher einer Liebesbeziehung zurückgreift: Miteinander vermählt, bringen beide Gesten einen Rhythmus hervor.[349] Wie Lyotard betont, bedeutet Rhythmus als musikalischer Fachterminus im Unterschied zum regelmäßig pulsierenden Metrum das mehr oder weniger unvorhersehbare Erscheinen der einzelnen Klangereignisse.[350] Mit dem Terminus

347 Vgl. ebd., S. 21 f.

348 Vgl. ebd., S. 22 ff.

349 Vgl. ebd., S. 25 f.

350 Ebd.: »En musique, le rythme n'est pas seulement le mètre, le compte du temps, il est le mettre déplacé, différé ou anticipé (une ou des mesures de moins ou de plus), par des événements de matière sonore qui n'arrivent pas en ›leur‹ temps, sur la mesure où l'oreille les attendait.«

Rhythmus hebt er somit die spezifische Zeitlichkeit der unvorhersehbaren Folge materieller Ereignisse hervor, die sich der metrischen Taktgliederung widersetze und diese durch ihre momentane Präsenz störe. Die Materie bringe das Maß in Unordnung. Dem Betrachter werde Stille auferlegt. Als »Pause« des Geistes sei diese Bedingung der Wahrnehmung des Materiellen, für die Aufmerksamkeit unabdingbare Voraussetzung sei. Im Gegensatz zur Strenge des abstrakten Gesetzes hülle das Sinnliche den umherirrenden Blick zärtlich ein.[351] Das unterbrechende Erscheinen des Materiellen, dessen störende Präsenz, hat Lyotard auch anhand der Bilder Barnett Newmans reflektiert, wobei er auf den Widerspruch zwischen Sinnlichkeit und Zeichen rekurriert.[352] Ziel der Avantgarde sei Transzendenz von Sinnsetzung. Durch Rahmen und Linie, den sogenannten sich farbig von der Hintergrundfläche abhebenden Zip, begrenzt, manifestiere sich die Farbe als reine Präsenz. Der künstlerische Ausdruck komme einer Affektion vor der Konstitution der Sprache gleich. Wie Adorno rekurriert Lyotard, um den Aspekt dieser Vorzeitlichkeit zu benennen, auf die Kategorie der Kindheit. Jeder Erkenntnis vorgängig, evoziere die Präsenz der Materie einen durch subjektive Gestaltung wiedergewonnenen paradiesischen Zustand.[353]

Hat man Lyotard auch nachgesagt, die von ihm konzipierte »Präsenz der Materie benötige die Form nicht«,[354] ist jedoch auch für ihn das konstruktive Moment wichtig, das Moment der Vermittlung, um einen Terminus Adornos zu gebrauchen. Denn auch Lyotard beschäftigt sich mit Kunst, nicht mit dem Naturschönen, mit Phänomenen der Ästhetisierung des Lebens oder mit Unmittelbarkeit im Sinne von Cage. Wie er unter Berufung auf Boulez und Valéry ausführt, sei es Ziel der künstlerischen Konstruktion, das Rätsel der Präsenz der Materie manifest werden zu lassen. Im Vergleich zum Ton, der als Note einer Reihe zuzuordnen und daher in harmonischer und melodischer Hinsicht einem strengeren Kalkül unterworfen sei, verpflichte das Timbre das Ohr stärker zur Wahrnehmung des Gegenwärtigen.[355] Von der Malerei wie der

351 Vgl. ebd., S. 30.
352 Vgl. ebd., S. 27 f.
353 Vgl. ebd., S. 31.
354 Vgl. Heßler, *Philosophie der postmodernen Musik*, S. 66.
355 Lyotard, *Flora danica*, S. 29: »Valéry (ou Boulez) dirait que le timbre impose davantage à l'oreille de s'ouvrir au ›Me voici‹ d'autant que le son, comme note, est plus tenu par une échelle, une harmonie et une combinatoire mélodique calculées strictement.«

französischen Musiktradition ausgehend, deren sinnlicher Komponente auch Adorno in der *Ästhetischen Theorie* besondere Beachtung schenkte, betont Lyotard in der Musik die Farbe. Hier ist allerdings zu beachten, dass er damit nicht ausschließlich Klangfarbe im engeren Sinn meint, sondern alles, was sprachlichen Formeln und abstrakten Gesetzen widerspricht. Seines Erachtens solle dem klanglichen Aspekt anstelle der Ordnungsstruktur primär Aufmerksamkeit gelten. Lyotard zufolge wäre es Ziel, die Materie als Anwesendes wahrzunehmen, als Gegebenes, das außerhalb jeglichen sprachlich vermittelbaren Sinns steht.[356] Als rein materielle Präsenz stehe die Farbe bei Brøgger nur für sich, autonom in dem Sinne, dass sie nicht »für anderes« existiere und nichts über sie gesagt werden könne. Mit dieser Vorstellung nähert sich Lyotard Adornos Autonomieverständnis an.[357] Seiner Auffassung nach beinhalte die Begegnung mit der Materie eine Selbstreflexion des Geistes, der außer Kraft gesetzt und auf die Materie zurückgeworfen werde: ein Erwachen im Sinne von Aufklärung, das die Dominanz der Rationalität im Sinne der *Dialektik der Aufklärung* korrigiere.[358] Angesichts dieser Parallele ist jedoch auch eine Differenz bezüglich der Beantwortung der Sinnfrage auszumachen. Beruht bei Adorno die Rätselhaftigkeit der Kunst auf der Frage, ob es Sinn gebe, besteht das Rätsel für Lyotard darin, dass etwas gegeben ist und nicht vielmehr nichts. Geht es Adorno vorrangig um Überwindung der Melancholie angesichts des Todes und des mit ihm sich mitteilenden Sinnverlusts, ist Lyotards Selbstreflexion angesichts der Materie primär ein Staunen im Sinne Wittgensteins über das Wunder der Existenz.

Angesichts des Widerspruchs von Gesetz und Materie hat sich Lyotards Musikinteresse signifikant erweitert. Hat er zuerst nur Avantgarde seiner Zeit, im Besonderen den Minimalismus, einbezogen, kommt er nun auch auf Bach zu sprechen: Auch bei diesem diene die Strenge der Kontrapunktik nur dazu, das Rätsel der Präsenz der Klangmaterie erfahrbar zu machen.[359] Indem der Präsenz der Materie der

---

[356] Vgl. ebd., S. 28 f.

[357] Ebd., S. 27 f.: »De même, les jaunes, les bleus, les rouges et les noirs de Brøgger […] n'appellent que la stupéfaction que ›leur‹ présence sous-cite. […] ils ne laissent rien à dire d'eux-mêmes.«

[358] Ebd.: »Le regard doit s'éveiller à la stupidité qu'il y ait du ›là‹.«

[359] Ebd.: »Je le comparerais à celui de l'Offrande musicale. Il m'a toujours semblé que la rigueur des réglementations contrapunctiques n'avait, dans l'œuvre de Bach, pas d'autre fin véritable (passée l'admiration de la maîtrise) que de rendre à la matière du son la

Vorrang vor der formalen Struktur zugesprochen wird, wendet er sich wie Adorno gegen die Vorstellung eines organischen Werks, die er durch die des Fragments ersetzt.[360] Diese entspreche der uneinholbaren Vielfalt der Materie besser, deren unfassbare Diversität zu bezeugen, Ziel der Kunst sei.[361]

Lyotard zufolge tritt in der Kunst die Differenz zwischen Gesetz und Materie, Sprache und Sinnlichkeit, Natur und Geist in ihrer Unaufhebbarkeit hervor.[362] Dies hat er auch mit Hilfe der Opposition weiblich/männlich erklärt: Auf die männliche melancholische Frage nach der Präsenz antworte die weibliche Sinnlichkeit mit der Sicherheit wortloser Präsenz.[363] Wie er anhand der Malerei Brøggers erläutert, sind Materie und Geist, Natur und Gesetz, nicht synthetisierbar, jedoch unaufhebbar miteinander verbunden. Wie Adorno Titel zu Hilfe nimmt, greift auch er auf den Titel der Bilderserie, *Flora danica*, als Hinweis für die Interpretation von Brøggers Malerei zurück. Die Essenz eines Florilegiums sei es, die sinnlichen Erscheinungsformen seriell zu systematisieren. Die Geste Brøggers verbinde somit die Gnade der Natur und die Gewalt des Gesetzes.[364] Die hier erscheinende Differenz zeige sich auch in der zeitlichen Dimension der Kunst. Die stumme Präsenz der Materie antworte quasi auf den überzeitlichen Appell des abstrahierenden Begriffs.[365] Die Immanenz reiner Gegenwart und die transzendente Zeitlosigkeit der prinzipiellen Unfassbarkeit des Augenblicks seien die beiden divergierenden Dimensionen, die sich in der Kunst begegnen. Unschwer ist zu erkennen, dass sich hier die Ästhetik des Schönen und die Ästhetik des Erhabenen verbinden. Die Erfahrung der Gegenwart komme der des Schönen gleich. Die Unfassbarkeit des Augenblicks wiederum sei mit der Präsenz eines Affekts verbunden, was ans Erhabene denken lässt. Die spezifisch künstlerische Geste gehe

---

pleine énigme de sa ›présence‹.« Auch Adorno betonte die Emanzipation der Farbwerte im kontrapunktischen Satz. Siehe dazu auch Klein, *Solidarität mit Metaphysik*, S. 218.

[360] Vgl. Lyotard, *Flora danica*, S. 30.

[361] Vgl. ebd., S. 31.

[362] Vgl. ebd., S. 32 f.

[363] Ebd.: »[…] L'angoissante question: Es-tu là? est celle dont se constitue le masculin dans l'obsession et la mélancolie. L'hystérie du féminin repose sur la paisible certitude qu'a la chair de savoir tout ›dire‹ sans parler.«

[364] Vgl. ebd., S. 34.

[365] Ebd., S. 33: »Entre la transcendance du lieu désigné par l'appel d'une voix et l'immanence du non-lieu où couleurs et regards s'étreignent, le différend n'est pas seulement d'espace, mais du temps.«

aus diesem unlösbaren Konflikt hervor. Wesentlich ist die Unauflösbarkeit der Differenz: beide Arten von Stille, Vater und Mutter, zeigen sich gemeinsam als unaufhebbar Geschiedene.[366]

Innovation und Zeit

4.11 Fortschritt und das emphatisch Neue

»In keiner Hinsicht scheint Adorno nachdrücklicher dem ›Projekt der Moderne‹ zu huldigen als in dem Verständnis von Zeit und Zeitlichkeit, wie es sich in seinen musikphilosophischen Überlegungen niedergeschlagen hat.«[367] Was Richard Klein in seiner Studie zu Adornos Wagner-Kritik bereits 1991 festgestellt hat, prägt nach wie vor großteils das Adorno-Bild der deutschsprachigen Rezeption: Adorno gilt als Verfechter einer am Fortschrittsdenken orientierten Moderne.[368] Bereits Kleins Analyse des Adorno'schen Zeitverständnisses, im Besonderen aber auch Adornos Forderung einer intentionslosen Haltung, macht jedoch klar, dass seine Musikphilosophie keineswegs einem rigorosen Fortschrittsdenken verpflichtet ist. Anne Boissière hat vor diesem Hintergrund festgestellt, dass sich Adorno von der Avantgarde distanziert und einer anderen Logik der Moderne zugewandt habe, bei der die »Originalität der kompositorischen Geste« im Zentrum stehe.[369] Charakteristisch ist aber, dass er der Entscheidungsfreiheit des Subjekts Grenzen auferlegt, insofern als die Verfügbarkeit des Materials durch bereits bestehende künstlerische Entwicklungen vorbestimmt wird. »Die Subjektivität des Künstlers stößt für Adorno in der Objektivität des Materials und den technischen, von der Gesellschaft bedingten Prozessen auf ihre Grenzen«[370], hielt Marc Jimenez fest. Was an Neuem gefunden wurde, ist Adornos Auffassung nach unhintergehbar.[371] Das

---

[366] Ebd., S. 34: »Dans *Flora danica* […] les deux silences, mère et père, affect et signifiant pur, s'exposent ensemble dans leur divorce.«
[367] Klein, *Solidarität mit Metaphysik*, S. 200.
[368] Hans Werner Henzes Memoiren dokumentieren beispielsweise diese insbesonders auch in Künstlerkreisen verbreitete Sicht. Vgl. Henze, *Reiselieder mit Böhmischen Quinten*.
[369] Vgl. Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, S. 150.
[370] Jimenez, *Adorno et la modernité*, S. 54, Übersetzung S. K.
[371] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 37.

Neue könne nicht normativ im Vorhinein bestimmt werden, sondern müsse im Schaffensprozess immer wieder konkret erfahren werden. Adorno charakterisiert diese Unbestimmbarkeit auch als Abstraktheit der Kunst. Das Neue sei »ein blinder Fleck, leer wie das vollkommene Dies da«[372]. Unschwer ist zu erkennen, dass diese Auffassung des Neuen mit der Figur des Erhabenen korrespondiert. Noch deutlicher wird dies in der *Ästhetischen Theorie*, wo Adorno die Wirkung des Neuen als Schauer beschreibt:

Die Abstraktheit des Neuen ist notwendig, man kennt es so wenig wie das furchtbarste Geheimnis von Poes Grube. In der Abstraktheit des Neuen aber verkapselt sich ein inhaltlich Entscheidendes. Der alte Victor Hugo hat es in dem Wort über Rimbaud getroffen, er habe der Dichtung einen frisson nouveau geschenkt. Der Schauer reagiert auf die kryptische Verschlossenheit, die Funktion jenes Moments des Unbestimmten ist. Er ist aber zugleich die mimetische Verhaltensweise, die auf Abstraktheit als Mimesis reagiert.[373]

J. M. Bernstein hat dargelegt, dass Erfahrung bei Adorno immer die Erfahrung von etwas Unerwartetem beinhaltet, etwas, das sich entgegen der Erwartung ereignet. Aufgrund ihrer Unvorhersehbarkeit sei solche Erfahrung auch immer schmerzhaft: »What is experienced is something that one had not anticipated or predicted, something that ocurrs counter to expectation. Because unexpected exposure to something unprecedented entails that experiences are ›undergone‹, then experience invokes ideas of passivity and even loss of control. Experience is the arena of what we learn through suffering.«[374] Mit seinem Plädoyer für das Neue unterstreicht Adorno die Notwendigkeit von Erfahrung als Ziel und Agens der Kunst. Die Begegnung mit dem Unbekannten und Unvorhersehbaren ist für Adorno deshalb so bedeutend, weil angesichts des Neuen Erfahrung mimetisch werde.[375] Als mimetischer Schauer werde die in der Moderne verlorene Erfahrung in künstlerischer Form gerettet und damit ein Teil der archaischen Welterfahrung. In Abgrenzung zu aktiver schöpferischer Gestaltung bezeichnet Adorno die mit dem Neuen verbundene Wahrheit auch als zweite Reflexion: »Die Wahrheit des Neuen, als des nicht bereits Besetzten, hat ihren

[372] Ebd., S. 37 f.
[373] Ebd.
[374] Bernstein, *Adorno*, S. 114.
[375] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 37 f.

Ort im Intentionslosen. Das setzt sie in Widerspruch zur Reflexion, dem Motor des Neuen, und potenziert sie zur zweiten.«[376]

Kritisch gegenüber jeglicher Vereinnahmung der Kunst durch die Philosophie, modifiziert Adornos Konzeption der künstlerischen Verfahrungsweise traditionelle Positionen der Ästhetik, wie beispielsweise Schillers »Lehre vom Sentimentalischen, die darauf hinausläuft, Kunstwerke mit Intentionen aufzuladen.«[377] Zugleich bildet Adornos Auffassung vom Schaffensprozess das Zentrum, um das sein Begriff von Moderne kreist. Es impliziert das Paradox, dass das Neue mit Hilfe der mimetischen, sprachlosen Sprache der Kunst abstrakt und doch zugleich konkret zur Erscheinung gelange. Zu betonen ist, dass für Adorno das Neue immer Resultat künstlerischer Technik ist und »bewusste Verfügung über die Mittel«[378] zur Voraussetzung hat. Dies impliziert die Forderung »zum Äußersten zu gehen«, die »das material Moderne kategorisch vom Traditionalismus« trenne. Radikalität ist für Adorno vom »materialen Begriff der Moderne«[379] gefordert, der eine ihm entsprechende künstlerische Technik verlange. Der Kern dieser Technik bestehe darin, dass jedes Mittel nicht von der Konvention, sondern vom aktuellen Kontext determiniert sein müsse.[380] Neuheit ist immer auf den jeweiligen Stand der Tradition bezogen. Nicht bloßer Rohstoff, ist Adorno zufolge das Material immer durch die bereits existenten Werke geprägt. In ihrer miteinander konkurrierenden materialen Beschaffenheit schlagen Werke, die neu zu sein beanspruchen, Lösungen spezifischer künstlerischer Probleme vor und reihen sich damit in die Tradition ein. Folglich wohne jedem neuen Werk ein kritisches Moment inne, das sich gegen die bereits bestehenden und die in ihnen versuchten Problemlösungen wende. Adornos Materialbegriff schließt somit die künstlerische Arbeit der Tradition ein: alles, was bereits geformt

---

[376] Ebd., S. 47.

[377] Ebd.

[378] Ebd., S. 58 f.

[379] Ebd.

[380] Verwendet Adorno auch zentrale Begriffe der modernen, vom Kapitalismus gelenkten Produktionswelt wie Technologie, Fortschritt, Innovation und Rationalität, bedeutet das jedoch nicht, dass seine Ästhetik den mit ihnen verbundenen Vorstellungen folgt. Im Gegenteil: Dadurch, dass er die Kategorien für die Kunst in alternativer Weise definiert, opponiert er gegen die mit ihnen in der kapitalistischen Welt verbundenen Dogmen. Fortschritt ist für ihn vor allem Fortschritt im Sinne von Problembewusstsein, das sich in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Tradition als materiale Problemgeschichte manifestiere. Vgl. ebd., S. 59 f.

wurde, wie auch die Verfahrensweisen. Die Tradition fordere vom Künstler eine spezifische Verhaltensweise gegenüber dem Material, für die Werkkenntnis, Kenntnis der Tradition Voraussetzung sei.[381] Mit diesen Überlegungen, die explizit gegen den Historismus gerichtet sind, jedoch auch gegen einen absoluten Neubeginn, wendet sich Adorno (wie Lyotard) jedoch auch kritisch gegen eine Kultur, die von Archivierung und Musealisierung geprägt ist. Dieser stellt Adorno die griechische gegenüber, in der die Aufführungen von Tragödien Teil eines Dichterwettstreits waren. Ihre wechselseitige Kritik, »nicht die historische Kontinuität ihrer Abhängigkeiten«, verbinde die Kunstwerke. Deshalb sei »ein Kunstwerk […] der Todfeind des anderen«[382]. Auch die Idee des Neuen sei daher vom Material abhängig: »Noch die Expansion ins Unbekannte, die Erweiterung über den gegebenen Materialstand hinaus, ist in weitem Maß dessen Funktion und die der Kritik an ihm, die er seinerseits bedingt.«[383]

Dass Fortschritt für Adorno mit kritischem Bewusstsein dem künstlerischen Material gegenüber verbunden ist, schließt blinde Fortschrittsgläubigkeit ebenso aus wie »vages An-der-Zeit-Sein« und blindes Einverständnis mit aktuellen Entwicklungen. An einen linearen Fortschritt ist wohl nicht zu denken. So geht Adorno an einer Stelle der Frage nach, ob vertikales oder horizontales Denken im Vordergrund stehen sollte, wobei er insgesamt die Problematik des Zusammenklangs, die sich aus der Auflösung der tonalen Ordnung ergibt, ins Zentrum stellt:

Was wiederkehrt, sind Probleme, nicht vorproblematische Kategorien und Lösungen. Der spätere Schönberg soll, nach zuverlässigem Bericht, geäußert haben, die Harmonie stünde zur Zeit nicht zur Diskussion. Fraglos prophezeite er nicht, man könne eines Tages wieder mit den Dreiklängen operieren, die er durch die Erweiterung des Materials zu verbrauchten Spezialfällen relegiert hatte. Offen indessen ist die Frage nach der Dimension des Simultanen in der Musik insgesamt, die zum bloßen Resultat, einem Irrelevanten, virtuell Zufälligen degrediert worden war; der Musik wurde eine ihrer Dimensionen,

---

381 Ebd., S. 222: »Die unter unreflektierten Künstlern verbreitete Vorstellung von der Wählbarkeit des Materials ist insofern problematisch, als sie den Zwang des Materials und zu spezifischem Material ignoriert, der in den Verfahrungsweisen und ihrem Fortschritt waltet. Auswahl des Materials, Verwendung und Beschränkung in seiner Anwendung, ist ein wesentliches Moment der Produktion.«

382 Ebd., S. 59 f.

383 Ebd., S. 222.

die des in sich sprechenden Zusammenklangs, entzogen, und nicht zuletzt darum verarmte das ungemessen bereicherte Material. Nicht Dreiklänge oder andere Akkorde aus dem tonalen Hausschatz sind zu restituieren; denkbar jedoch, daß, wenn einmal wieder gegen die totale Quantifizierung der Musik qualitative Gegenkräfte sich regen, die vertikale Dimension derart erneut ›zur Diskussion steht‹, daß die Zusammenklänge abermals ausgehört werden und spezifische Valenz gewinnen.[384]

Bemerkenswert ist, dass die angesprochene Problemgeschichte nicht als linear vorgestellt wird. Verfahrensweisen wie etwa der Kontrapunkt, die zu einem geschichtlichen Zeitpunkt nicht aktuell erscheinen, können sich später wieder als aktuell erweisen. Adornos Fortschrittsbegriff zeigt sich hier differenziert und nähert sich Lyotards Verständnis von Postmoderne als Neuschreiben der Tradition an. Zugleich macht er einen Aspekt unmissverständlich deutlich, der auch für Lyotards Postmoderne-Verständnis wesentlich ist: dass Aktualisierung nicht lediglich Wiederholung, sondern zugleich Modifikation beinhalten müsse, um nicht reaktionär zu werden oder in billiges Revival abzugleiten. Adornos Theorie des Neuen, an Schönberg orientiert, ist zugleich unnachgiebig und offen. Was möglich ist, entscheidet sich im jeweiligen Einzelfall: »Die Verbote sind zart und streng.«[385]

Fortschritt ist für Adorno nur in sehr spezifischem Sinne einer von fortschreitender Materialbeherrschung im Sinne von Technik. Vielmehr impliziert Fortschritt bei ihm wie bei Lyotard einen Zuwachs an Humanität, also eine ethische Dimension: »Weil es in der Welt noch keinen Fortschritt gibt, gibt es einen in der Kunst; ›il faut continuer‹.«[386] Der Fortschritt, den Adorno im Sinn hat, ist ein komplexer Prozess. Die Frage, wie dieser zu beurteilen wäre, verbindet Adorno mit Lyotard. Für beide ist das Kriterium der zunehmenden Fähigkeit zur Differenzierung wesentlich, die allerdings keinen eindimensional linearen Verlauf nimmt.[387] Differenzierung korrespondiert für Adorno mit

[384] Ebd., S. 61 f.
[385] Ebd.
[386] Ebd., S. 310.
[387] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 314: »Selbst fortschreitende Materialbeherrschung ist zuweilen durch Verluste in der Materialbeherrschung zu bezahlen. Die nähere Kenntnis der ehedem als primitiv abgefertigten exotischen Musiken spricht dafür, daß Mehrstimmigkeit und Rationalisierung der abendländischen Musik – beides voneinander untrennbar –, die ihr all ihren Reichtum und all ihre Tiefe öffneten, das Differenzierungsvermögen, das in minimalen rhythmischen und melodischen Abweichungen der

Materialbeherrschung im Sinne von Vergeistigung.[388] Differenzierung spürt das Mögliche auf. Dadurch ist sie blinder Herrschaft entgegengesetzt. Kunst werde »freier zu dem Ihren, dem Einspruch gegen Materialbeherrschung selbst.«[389] Als Differenzierung müsse Vergeistigung durch Selbstreflexion hindurchgehen, um der Gefahr der Herrschaft zu entgehen.[390] Die Gefahr bestehe darin, sich vom Material zu lösen, statt ihm nachzuspüren.[391] Sei die Vorgangsweise zu abstrakt, nicht dem jeweiligen Material angemessen, so verselbständige sich das Prozedere, drohe Unverbindlichkeit.[392] Die gelungene Durchbildung des Einzelnen ist für Adorno an das Differenzierungsvermögen des Künstlers gebunden. Dieses schaffe Objektivität mittels Subjektivierung der Sprache, wie er am Beispiel von Webern erläutert. Differenzierung wende sich gegen abstrakte Schemata.[393]

Künstlerische Objektivation ist für Adorno an Mimesis gekoppelt, dadurch ans Individuum gebunden und daher nicht abstrakt.[394] Die gesellschaftliche Notwendigkeit von Kunst, auf der Adorno besteht, sei in ihrem Potential begründet, durch Subjektivität Freiheit entstehen zu lassen. Dieser Zielsetzung entsprechend wäre auch das Verfahren zu wählen: subjektiv-mimetische Gestaltung. Reinen Zufallsverfahren steht Adorno skeptisch gegenüber, was er aus gesellschaftskritischer Perspektive begründet:

Die Abschaffung der Kunst in einer halbbarbarischen und auf die ganze Barbarei sich hinbewegenden Gesellschaft macht sich zu deren Sozialpartner.

Monodie lebendig ist, abstumpfte; das Starre, für europäische Ohren Monotone der exotischen Musiken war offenbar die Bedingung jener Differenzierung.«

[388] Vgl. ebd., S. 314 f.

[389] Ebd.

[390] Vgl. ebd., S. 315.

[391] Ebd.: »Der souveräne ästhetische Geist hat ein Penchant, mehr sich mitzuteilen, als die Sache zum Sprechen zu bringen, so wie es allein der vollen Idee von Vergeistigung genügte.«

[392] Ebd.: »Der prix du progrès wohnt dem Fortschritt selbst inne. Das krasseste Symptom jenes Preises, die absinkende Authentizität und Verbindlichkeit, das anwachsende Gefühl des Zufälligen ist mit dem Fortschritt der Materialbeherrschung als der ansteigenden Durchbildung des je Einzelnen unmittelbar identisch.«

[393] Ebd.: »In Gebilden von der Dignität der Webernschen ist die Differenzierung, die fürs ununterrichtete Ohr der Objektivität des Gehalts Abtrag tut, eins mit dem fortschreitenden Vermögen, die Sache genauer auszuformen, vom Rest des Schematischen zu befreien, und eben das heißt Objektivation.«

[394] Vgl. ebd., S. 68.

Während sie immerzu konkret sagen, urteilen sie abstrakt und summarisch, blind gegen sehr genaue, uneingelöste, durch den jüngsten ästhetischen Aktionismus verdrängte Aufgaben und Möglichkeiten, wie die einer wahrhaft befreiten, durch die Freiheit des Subjekts hindurchgehenden, nicht dem dinghaft entfremdeten Zufall sich anheimgebenden Musik.[395]

Die Dialektik von Beherrschung und Freiheit mündet in den Wahrheitsgehalt dessen, was Adorno das authentische Werk nennt: »Im authentischen Werk wird die Beherrschung eines Natürlichen oder Materialen kontrapunktiert vom Beherrschten, das durchs beherrschende Prinzip hindurch Sprache findet. Dies dialektische Verhältnis resultiert im Wahrheitsgehalt der Werke.«[396] Wahrheit bedeute, dass Herrschendes und Beherrschtes gleicherweise Ausdruck finden.

Adornos Vorstellung vom Neuen ist mit seiner gesellschaftskritischen Perspektive verbunden. »Gerade weil der gesellschaftliche Fortschritt der Produktivkräfte ein permanentes Versprechen darstellt, dessen Einlösung unablässig aufgeschoben wird, ist die Moderne von der Frage nach dem wahrhaft Neuen bestimmt«, bringt Thomas Mirbach diese Sicht auf den Punkt.[397] Ziel der Kunst ist für Adorno ein Zustand von Freiheit: das Nichtseiende, »die versöhnte Gesellschaft«, wie es Mirbach ausdrückt. Ob dies allerdings notwendig »den antizipierten Endzustand der Geschichte« einschließt, wie Mirbach schreibt, mag offen bleiben. Wichtig ist, dass Freiheit als Möglichkeit der Realität kritisch entgegengestellt ist. Da es den Schein der Unabänderlichkeit des Wirklichen durchbricht, ist das Nichtseiende für Adorno eine Form von Wahrheit, die faktische Wahrheit korrigiert oder komplementär ergänzt: das von dieser verdeckte Vergessene, das unausgeschöpfte Potential des Wirklichen. Das Nichtseiende gewinne seine spezifische Kontur mit Hilfe der zeitlichen Dimension der Kunst. Das Ephemere, das aufblitze und Verwandlung impliziere, ziele auf das Neue, das mit dem Nichtseienden korrespondiere. Deutlich wird anhand von Adornos Formulierung der Aspekt des Dynamischen, der mit dem Nichtseienden verbunden ist: »Im Aufgang eines Nichtseienden, als ob es wäre, hat die Frage nach der Wahrheit der Kunst ihren Anstoß. Ihrer bloßen Form nach verspricht sie, was nicht ist, meldet objektiv und wie immer auch gebrochen den Anspruch an, daß es, weil es erscheint, auch mög-

[395] Ebd., S. 373.
[396] Ebd., S. 424.
[397] Vgl. Mirbach, *Kritik der Herrschaft*, S. 21.

lich sein muß.«[398] In ihrer Ausrichtung auf das Nichtseiende übt die Kunst Adorno zufolge Kritik am Kapitalismus, haftet doch das Nichtseiende »an der Besonderung, vertritt das Unsubsumierbare«. Damit fordere es »das herrschende Prinzip der Realität heraus, das der Vertauschbarkeit«.[399] Neu und unvertauschbar sei das, was in der Kunst zur Erscheinung gelange, weil es eine neue Form von Einheit verkörpere, in der sich Detail und Totalität in gewaltloser Weise verschränken. Aufgrund von struktureller Innovation wird Kunst für Adorno ein Bild von Freiheit, gelungener Autonomie, und korrigiert kritisch die bestehende Gesellschaftsordnung: »Ist in der Realität alles fungibel geworden, so streckt dem Alles für ein Anderes die Kunst Bilder dessen entgegen, was es selber wäre, emanzipiert von den Schemata auferlegter Identifikation.«[400] Essentiell ist, dass Kunstwerke nicht behaupten, dass das Nichtseiende existiere, sondern zur Reflexion nötigen. Als Ziel der Kunst kann daher mit Bernstein auch die Erfüllung vergangener Hoffnungen angesehen werden.[401] Das Bild des Nichtseienden ist für Adorno wesentlich an die Einmaligkeit und Fragilität der Erscheinung gebunden. Dem Gedanken der Zeugenschaft bei Lyotard nicht unähnlich, ist auch für Adorno die Existenz der Kunst Zeichen für die Möglichkeit der Existenz des Nichtseienden:

> Nicht ist es an der Kunst, durch ihre Existenz darüber zu entscheiden, ob jenes erscheinende Nichtseiende als Erscheinendes doch existiert oder im Schein verharrt. Die Kunstwerke haben ihre Autorität daran, daß sie zur Reflexion nötigen, woher sie, Figuren des Seienden und unfähig, Nichtseiendes ins Dasein zu zitieren, dessen überwältigendes Bild werden könnten, wäre nicht doch das Nichtseiende an sich selber.[402]

Das Nichtseiende ist das Individuelle, das sich vom Identifikationszwang befreit. Es erscheint in seiner Einmaligkeit ephemer im Werk. Diese Figur des Erscheinens, die eine spezifische Dynamik, einen besonderen Zeitcharakter impliziere, resultiere aus den im Kunstwerk immanenten Prozessen. Diese verwandeln Elemente der Realität, indem sie diese in eine spezifische Konstellation bringen, »sie zur apparition ver-

[398] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 128.
[399] Ebd.
[400] Ebd.
[401] Vgl. Bernstein, *Adorno*, S. 120f.
[402] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 129.

sammeln.«[403] Das Nichtseiende gewinne seine Bedeutung im Akt der Rezeption. Seine Konstitution ist musikalisch gedacht: als Ereignis der Aufführung und der Veränderung, die diese in den Zuhörenden bewirkt.

4.12 Postmoderne und die Zeit des Retour

Hat die Zeit-Thematik bei Adorno breites Interesse hervorgerufen, ist sie in Hinblick auf Lyotard eher im Hintergrund geblieben. Selbst in ausgezeichneten Einführungen fehlt diese Thematik weitgehend.[404] Dies erstaunt umso mehr, als sie für sein Verständnis von Kunst in der Postmoderne wie für sein Verständnis von Postmoderne überhaupt essentiell ist. Mit der Fokussierung der Zeit wendet sich Lyotard primär gegen die Zeitauffassung der Moderne, die von der Idee eines absoluten Neubeginns geprägt ist. Damit spricht er sich gegen eine Auffassung von Fortschritt aus, die seiner Ansicht nach Wissenschaft und Technik, aber auch die moderne Geschichtsauffassung prägt.[405] Hauptangriffspunkte dieser Kritik sind Periodisierung und Datierung, die gleichzeitig ein Vergessen der Vergangenheit beinhalten. Wie Lyotard in »Réécrire la modernité« ausführt, teilen Christentum und Cartesianismus diese Idee des absoluten Neubeginns, mit der auch ein spezifisches Konzept von Vorurteilslosigkeit verbunden sei. Wie Adorno reflektiert Lyotard hier kritisch die der Moderne innewohnende Tendenz zur Wiederholung des Gleichen: Der emphatisch proklamierte Neuanfang schließe eine Verdrängung der Vergangenheit und ihrer Fehler ein und führe damit zwangsläufig zu deren Wiederholung. Lyotard stellt dieser Zeitauffassung, die seinen Ausführungen zufolge unter anderem auch die marxistische Konzeption einer Vorgeschichte präge, seine Konzeption einer Réécriture entgegen. Diese impliziere keine unreflektierte Wie-

---

[403] Ebd.

[404] Walter Reese-Schäfer konzentriert sich auf die Problematik des postmodernen Wissens, Alberto Gualandi stellt die Problematik von Sprache und Urteil in den Vordergrund. Eine Ausnahme ist Bill Readings, der ein Kapitel dem Thema »Postmoderne als temporale Figur« widmete. Vgl. Reese-Schäfer, *Lyotard zur Einführung*, Gualandi, *Lyotard*, und Readings, *Introducing Lyotard.* Jean Claude Moineau erwähnt die Neukonzeption einer »achronologischen Geschichte« bei Lyotard. Vgl. Moineau, »Y a-t-il quelque chose après la mort?«.

[405] Vgl. Lyotard, »Réécrire la modernité«, S. 34 f.

derholung von bereits Bekanntem, das sich als das vermeintlich Neue präsentiere, sondern sei dessen Auf- bzw. Durcharbeitung im Sinne Freuds.[406] Sie arbeite, wie Pierre Félida treffend feststellte, mit und gegen Verdrängung und Vergessen.[407] Die Aufgabe des Kritikers ist das Neuschreiben der Moderne, brachte Simon Malpas Lyotards Hauptanliegen markant auf den Punkt. Im Besonderen hat er dessen spätere Werke als Beispiele für eine postmoderne Kritik im Sinne eines Neuschreibens bzw. -lesens von modernen Schlüsselautoren bezeichnet.[408] Lyotards Neuorientierung impliziert eine Veränderung der historischen Perspektive: Kritik im Sinne Nietzsches an der Objektivität des Historikers, der sich der Niederschrift von Fakten widmet.[409] Auch Dokumentation als Datenspeicherung ist von Lyotards Kritik betroffen. Réécriture definiert er als Versuch, das Verborgene zu denken, wovon nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die Konzeption der Zukunft betroffen sei.[410] Die von ihm angestrebte Réécriture im Sinne einer kritischen Postmoderne ist nicht einfach historische Faktenspeicherung, sondern Neuorientierung. Fehle diese, sei die Wiederholung vorprogrammiert, die Moderne zur Wiederholung des Gleichen verdammt. Wie Lyotard mit Hilfe von Kants Definition des Imaginären erklärt, stelle das Wiederschreiben der Moderne eine Form der Mikrologie, der Detailarbeit, dar, die auf Synthese verzichte.[411] Explizit bringt er sein eigenes Projekt mit dem Adornos in Verbindung:

> Am Ende der *Negativen Dialektik* und auch in der unvollendet gebliebenen *Ästhetischen Theorie* gibt Adorno zu verstehen, daß die Moderne in der Tat [neu geschrieben] werden muß und im übrigen ihr eigenes [Neu-Schreiben] ist, daß man sie jedoch nur in Form dessen, was er *Mikrologien* nennt, [neu schreiben] kann – was nicht ohne Bezug zu W. Benjamins »Passagen« ist.[412]

---

[406] Vgl. ebd., S. 35.
[407] Vgl. Félida, »Un grand avenir derrière lui«.
[408] Vgl. Malpas, *Jean-François Lyotard*.
[409] Lyotard, »Réécrire la modernité«, S. 38 f.: »S'il est vrai que la connaissance historique exige que son objet soit isolé et soustrait à tout investissement libidinal venu de l'historien, alors il est certain que, de cette manière de ›rédiger‹ l'histoire, ne pourra résulter qu'une manière de la ›réduire‹. J'allègue ici les deux sens que disent ensemble le latin *redigere* et l'anglais putting down: coucher par écrit, et réprimer. […] C'est elle que Nietzsche vise dans les *Considérations inactuelles* en questionnant le piège qui est à l'œuvre dans la recherche historique.«
[410] Vgl. ebd., S. 35.
[411] Vgl. ebd., S. 41.
[412] Lyotard, »Die Moderne redigieren«, S. 46, Modifikationen S. K.

Plinio Walder Prado hat in Hinblick auf *Signé Malraux* dargelegt, dass für Lyotard die Wiederholung in Form künstlerischer Schrift das letzte und auch einzige Mittel sei, Nihilismus, Verzweiflung und Melancholie hinter sich zu lassen: Wiederholung und damit Erlösung des toten, der Erde geweihten Lebens.[413] In der Kunst erlösende Kraft, letztlich Widerstand gegen den Tod zu sehen, kommt Adornos Kunstverständnis sehr nahe.

Ein weiterer expliziter Bezugspunkt ist Lyotards Reflexion des Phänomens der Passage. Der Übergang von der Moderne zur Postmoderne kann insofern als Passage gedacht werden, als die von Lyotard intendierte spezifische Zeitlichkeit in der Moderne bereits angelegt ist.[414] Postmoderne denkt er als Resultat der Moderne: als ihre konsequente Selbstüberschreitung. Wesentlich sei die Fähigkeit, sich dem zu öffnen, was sich ereigne.[415] Diese Haltung charakterisiert Lyotard auch als Offenheit gegenüber dem gegenwärtigen Augenblick. Die Sensibilität für den Augenblick korrespondiert mit einer Ablehnung von Repräsentation, wodurch Lyotards postmoderne Ästhetik deutlich von der klassischen Abstand nimmt,[416] was jedoch nicht mit einer chronologischen Datierung der Postmoderne »nach der Klassik« gleichzusetzen ist, wie irrtümlich angenommen wird.[417] Wurde Lyotards Distanz zur Repräsentation auch immer wieder kommentiert, ist weit weniger im Zentrum der Aufmerksamkeit, dass Lyotards künstlerische Postmoderne auch von populäreren Tendenzen abzugrenzen ist, wie er selbst betont hat.[418] Réécriture erschöpfe sich nicht in simpler Collagetechnik, Parodie oder im Auftauchen bekannter Zitate. Ebenso wenig interessiert ihn Wiederholung der Tradition im Sinne von Revival und Wiederverwertung alter Formen, Stile oder Inhalte. Es gehe vielmehr um den Versuch einer Einschreibung des Unein-

[413] Vgl. Walder Prado, »La dette de l'affect«.

[414] Vgl. Lyotard, »Réécrire la modernité«, S. 34.

[415] Ebd., S. 41: »La saisie esthétique des formes n'est possible que si l'on renonce à toute prétention de maîtriser le temps par une synthèse conceptuelle. Car ce qui est en jeu n'est pas la ›recognition‹ du donné, comme dit Kant, mais l'aptitude à laisser advenir les choses comme elles se présentent.«

[416] Vgl. Lyotard, »Quelque chose comme: ›communication … sans communication‹«, S. 123.

[417] Vgl. Heßler, *Philosophie der postmodernen Musik*, S. 67: »Für Lyotard beginnt die Postmoderne nach der Klassik.«

[418] Vgl. Lyotard, »Réécrire la modernité«, S. 43.

schreibbaren, eine Selbstkritik der Moderne, die letztlich Aufgabe der Avantgarde sei.[419] Damit kommt er Adornos Eintreten für eine »radikale Moderne« nahe. Wie hier deutlich wird, zielt Lyotard mit seiner postmodernen Ästhetik des Uneinschreibbaren letztlich auf eine Verteidigung der Avantgarde ab. Wie seine Lektüre der *Ästhetischen Theorie* zeigt, betrachtet er auch Adornos Denken als dieser zugehörig. In diesem Sinne verteidigt er die *Ästhetische Theorie* gegen restaurative Tendenzen und Kritiker, die auf Kommunizierbarkeit bestehen und Adorno Unverständlichkeit vorwerfen:

Dieselbe restaurative Bewegung greift auch die Schreib- *(écriture)* und Lesart von Texten, die visuellen Künste und die Architektur an. Im Namen einer wohlgenormten öffentlichen Rezeption weist Jauss Adornos Text zurück: die verwickelte, unsichere, fast scheue *Ècriture* der *Ästhetischen Theorie* wird als unlesbar beurteilt. Seid kommunikabel, so wird es vorgeschrieben. Die *Avantgarde* ist ein alter Hut, sprecht menschlich von den Menschen, wendet Euch an die Menschen, damit sie Euch gern empfangen, und sie werden Euch empfangen.[420]

Avantgarde steht für Lyotard in der Tradition der Aufklärung und ist auch als Suche nach dem Inhumanen charakterisiert, wobei er mit dem Terminus an eine kritische Tradition anschließt, die in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zurückreicht. Mit Hilfe der Vorstellung des Inhumanen, die polemisch die Vorstellung vom Humanen in Frage stellt, soll das Misslungene am Humanismus, das die politischen Katastrophen und Krisen des 20. Jahrhunderts belegen, zu korrigieren versucht werden.[421] Hat sich das vermeintlich Humane als unmenschlich herausgestellt, sei an das unterdrückte und vergessene Inhumane zu erinnern, schreibt Lyotard in der Einleitung zu *L'inhumain* unter Berufung auf

---

[419] René Scherrer hat diesbezüglich festgehalten, dass Lyotards Postmoderne als eine »Reaktivierung der Moderne in ihrem Elan« angesehen werden könne. Vgl. Scherrer, »Le postmoderne de Lyotard«, S. 249: »Le postmoderne de Lyotard, ce n'est pas l'abandon, la liquidation du moderne, c'est au contraire la reactivation de la modernité dans son élan, la reprise en compte du sens de toute modernité dans ce qu'elle peut avoir de contestation de l'ordre établi, de l'institué, dans ce qu'elle a du creatif, de révolutionnaire, d'impossibilité de s'accorder avec des normes admises.«

[420] Lyotard, »Vorwort. Vom Humanen«, S. 11 f.

[421] Lyotard, »Avant-propos: de l'humain«, S. 10: »Je ne rêve pas: ce qui est visé dans les ›avant-gardes‹ (vilain nom, je sais), c'est quelque chose qu'elles ont déclaré à maintes reprises. En 1913, Apollinaire écrivait ingénument: ›Avant tout, les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains‹.«

Adornos Diktum, die Kunst halte den Menschen lediglich durch Inhumanität gegen sie die Treue.[422]

Ein Schlüsselwerk für das Verständnis von Lyotards postmoderner Ästhetik stellt der kaum beachtete 1981 publizierte Text zu Albert Ayme dar. Wie Lyotard an dessen Bildern darlegt, stelle postmoderne Kunst statt Darstellung und Ausdruck eine experimentelle Haltung in den Mittelpunkt.[423] Anhand von Aymes Malerei entwickelt Lyotard seine Vorstellung von Experiment weiter.[424] Wie der Philosoph mit Worten, experimentiere die Malerei mit Farbe, wobei im Besonderen Übergänge Gegenstand der Versuche seien.[425] Wie Lyotard, auf Wittgenstein Bezug nehmend, erklärt, sei nicht Theoriebildung, sondern Erforschung unserer Farbwahrnehmung Ziel von Aymes Experimenten mit Farbübergängen. Wesentlich ist, dass diese Farbübergänge Lyotards Sichtweise zufolge als Experimente mit Ort und Zeit, als Analyse von Figuren und Momenten der malerischen Tradition zu verstehen sind, wobei Grenzen und deren Überschreitung im Mittelpunkt stehen. Wie Lyotard betont, wird Farbe verzeitlicht, sodass sich eine Dynamisierung der Bildwahrnehmung ergibt. Entsprechend seiner Zeitauffassung unterstreicht Lyotard auch bei Ayme Diskontinuität, die er primär als

[422] Ebd.: »Et en 1969, Adorno encore, avec plus de prudence: ›L'art reste fidèle aux hommes uniquement par son inhumanité à leur égard‹.« Geoffrey Bennington hob hervor, dass die Beziehung zwischen human und inhuman bei Lyotard auch als eine körperlich-materielle zu denken sei. Vgl. Bennington, »Avant«. Rada Ivekovic hat vorgeschlagen, hier nicht von einer anti-humanistischen, sondern von einer transhumanistischen Position zu sprechen, und auch die Auswirkungen dieses Positionswechsels auf Geschichts- und Zeitauffassung unterstrichen. Vgl. Ivekovic, »Jean-François Lyotard, le penseur du postmoderne«, S. 184. Siehe dazu auch Kogler, »Le présent chez Theodor W. Adorno et Jean-François Lyotard« sowie Kogler, »Zeit, Geschichte und Gegenwart bei Adorno und Lyotard«. Charakteristisch für Lyotards Zeitauffassung ist, dass der Augenblick immer unfassbar bleibt, man immer zu früh oder zu spät komme. Wie Max Pensky, Eva Geulen zitierend, hervorgehoben hat, beinhaltet bereits Adornos Zeitauffassung den Keim zu einem ähnlich postmodernen Zeitverständnis: »Since philosophy survived its own apocalypse, it has become untimely – it comes, from now on, always too late; it will always be a philosophy post festum, a post-modern philosophy, as it were.« Pensky (Hg.), *The Actuality of Adorno*, S. 10.

[423] Vgl. Lyotard, *Sur la constitution du temps par la couleur dans les œuvres récentes d'Albert Ayme*, §1.

[424] Siehe dazu auch Lindsay, »Corporality, Ethics, Expérimentation«.

[425] Vgl. Lyotard, *Sur la constitution du temps par la couleur dans les œuvres récentes d'Albert Ayme*, §1.

Funktion der Zeit deutet.[426] Dadurch, dass durch Überlappung von Farbreihen Simultaneität entstehe, werde die Zeit zu einem Strukturprinzip der Malerei. Lyotards Beschreibung von Aymes Technik, geordnete Farbenreihen zu bilden, erinnert an das Verfahren der seriellen Musik. Als Dimension in die Malerei integriert, werde Zeit sichtbar und somit das Bild »musikalisch« in einem kritischen Sinn: Indem er die Regeln der Auswahl verändere, verändere der Maler die Wahrnehmung. Damit zeige er, dass jegliche Wahrnehmung auf Selektion beruhe und Wirklichkeit veränderbar sei.[427] Indem Ayme seine Auswahl der Farben von Repräsentationszwängen und damit Zensur befreie, mache er Verborgenes sichtbar. Im Sinne Wittgensteins erfinde er ein neues Spiel. Aufgrund ihrer Dynamik stellt sich Musik hier zugleich als Paradigma von Kunst dar. Dem entspricht Lyotards strukturelle Analyse, der zufolge sich Aymes Modell prototypisch in der Musik finde. Allerdings rekurriert Lyotard in diesem Zusammenhang nicht auf die Avantgarde des 20. Jahrhunderts, sondern auf Bach. Dessen *Musikalisches Opfer* sei das kanonische Beispiel für ein solches Kombinationsspiel.[428] Indem Lyotard nun Bach mit Schönberg verbindet, revidiert er auch seine frühere Kritik an der Wiener Schule. Korrekt auch im Sinne der Selbstwahrnehmung der Wiener Schule, wird Bach mit Schönbergs Reihentechnik in Verbindung gebracht und diese dann in weiterer Folge mit der seriellen Technik bei Boulez.[429]

Mit seiner Interpretation von Aymes Bildern unterstreicht Lyotard, dass sich Musik und Malerei einander annähern, wobei er diejenige philosophische Tradition von Rousseau über Goethe und Hegel bis Wittgenstein weiterführt, die die Farbe ins Zentrum rückt. Darüber hinaus stellt seine Interpretation jedoch auch ein für seine Ästhetik zentrales philosophisches Problem in den Mittelpunkt: das Verhältnis von Gesetz und sinnlicher Erscheinung. Um die Struktur des Bildes zu ana-

---

[426] Vgl. ebd., § 7.

[427] Vgl. ebd., § 14.

[428] Ebd.: »L'exemple canonique, si l'on peut dire, de cette sorte de jeu fut donné par Bach à la fin de sa vie dans le Ricercar de l'*Offrande musicale*. Il serait facile de définir les transformations qui permettent d'obtenir les cinq combinaison des trois couleurs à partir de la sixième considérée comme le ›Thème royale‹, quelle que soit cette dernière.«

[429] Ebd.: »Par exemple le thème R B J traité *per motum contrarium*, comme dit Bach, donne: J B R. Le logicien définit ainsi la transformation réciproque R: R (abc) = (cba). Le sérialisme de Schönberg, celui de Boulez, de Butor, appartiennent à la même problématique.«

lysieren, unterscheidet Lyotard zwei grundlegende strukturbildende musikalische Prinzipien: Die Bildflächen werden einerseits mit Harmoniekomplexen verglichen, die elementare Einheiten, die Primärfarben, im Sinne von Tönen, enthalten.[430] Von diesen seien konstruktive Einheiten zu unterscheiden, deren Funktion mit der der Metrik in der Musik vergleichbar sei: Sie ordnen den Zeit-Raum der Komposition. In weiterer Folge spricht er auch von Akkorden und Melodien.[431] Der Rhythmus ergebe sich aus dem Verhältnis zwischen der Sukzession der Farbakkorde und den Figuren, die die Flächen unterteilen, also zwischen Metrum und Klangereignis.[432] Mit dieser musikalischen Struktur entferne sich die Malerei vom reinen Sehen, das noch bei Rothko oder Newman dominiere, und werde abstrakt. Auch hier bringt Lyotard die Abstraktion, die sich mit der Annäherung der Malerei an die Musik vollziehe, mit dem Erhabenen in Verbindung. Ein wichtiger Unterschied zum Erhabenen bei Newman bestehe jedoch darin, dass Ayme der Frage nach dem Verhältnis von Materie und Ordnung nachgehe. Die verschiedenen Farbkombinationen verweisen auf die Vielfalt der Möglichkeiten, die in Spannung zum Regelsystem steht, also auf die Spannung zwischen Sinnlichkeit und Gesetz. Mit dieser Problematik knüpft Lyotard an seine Interpretation von Kafkas *Strafkolonie* an und nimmt auf das unergründliche Gesetz Gottes im jüdischen Glauben Bezug. Dass sie auch in der Ästhetik eine Rolle spielt, verweist auf die Analogie von Kunst und Ethik. Wichtig ist zu betonen, dass Lyotard ein spielerisches Regelverständnis einem dogmatisch starren gegenübergestellt.[433] Damit widerspricht er auch der verbreiteten Ansicht, dass künstlerischer Ausdruck primär als Regelüberschreitung zu verstehen sei. Wie bereits bei seiner Interpretation Duchamps stellt er die verändernde Kraft der Invention und die daraus erkennbar werdende Variabilität der Regeln in den Vordergrund. Das Gesetz erweist sich als

[430] Ebd., § 16: »Les plages sont d'une part des complexes harmoniques combinant, dans l'exemple choisi, des unités chromatiques élémentaires, les primaires qui seraient comme des sons.«

[431] Ebd.: »La disposition sur la pièce des ›accords‹ chromatiques portés par les plages compose une mélodie.«

[432] Ebd.: »Le rythme de la pièce est donné par le rapport entre la succession des accords chromatiques et le *metrum*, la mesure, défini par les figures des plages, rectangles ou autres.«

[433] Vgl. ebd., § 18.

undurchschaubar. Daher können alle Regeln immer nur vorläufig sein, seien immer wieder zu erneuern und niemals endgültig.

Wie im Judentum die Haltung des Wartens entscheidend ist, um der unergründlichen Vorschrift gerecht zu werden, sei in der Kunst angesichts der Undurchschaubarkeit des Gesetzes Flexibilität nötig. Vor diesem Hintergrund verändere sich die Formgestaltung: Form werde zum Fragment, Beginn und Ende seien als offen vorzustellen. Das Werk sei ein beliebiger Ausschnitt aus einer unendlichen Reihe möglicher Konfigurationen seiner Elemente.[434] Geht Lyotard hier deutlich einen Schritt weiter als Adorno, bedeutet diese Offenheit dennoch nicht Aufgabe konzeptuellen Denkens. Wie er in seinem Text zu Ayme betont, sei Kunst als experimentierende dem Denken verwandt. Generierung und Definition von formalen Einheiten und Regeln sei Gegenstand des Experiments.[435] Denken ist auch für Lyotard unabdingbar und mit der künstlerischen Aktion verbunden, die die Regeln reflektiert, indem sie zeigt, dass diese variabel sind. Lyotards Modifikation der Auffassung von Form, der Gedanke der radikalen Offenheit, ist auch für die zeitgenössische Musikästhetik interessant. Wie beispielsweise Werke Wolfgang Rihms oder auch Boulez' Œuvre zeigen, verbindet sich auch im Musikschaffen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Tendenz zu prinzipieller Offenheit der Form mit der zu Werkreihen.[436]

Was die innere Organisation der Werke betrifft, ergibt sich aus Lyotards Überlegungen zur Zeitstruktur eine modifizierte Auffassung von Zusammenhang. Dies zeigt eine weitere Parallele zu Adorno ebenso wie eine graduelle Differenz zwischen beiden. Auch für Adorno bildete die Frage nach dem Zusammenhang eine der zentralen Problematiken der Musik im 20. Jahrhundert. Er forderte jedoch, eine innere Logik ins Werk zu setzen. Für Lyotard dagegen ist die Haltung des Malers wie die des Philosophen vorrangig die des Respekts vor der Diskontinuität, was, wie Lyotard an Ayme erklärt, einen Wandel der Technik mit sich bringe: anstelle die Elemente zu mischen, überlagere sie der

[434] Ebd.: »Il convient de laisser les brins libres à l'›entrée‹ et à la ›sortie‹ (ainsi dit A. A) de la pièce. Car cette pièce à son tour, c'est pourquoi je la désigne de ce nom, est un segment d'une figure plus grande, composée par l'enchaînement de toutes les combinaisons permises par la matrice M et réalisées par des plages composant d'autres pièces.«

[435] Vgl. ebd., § 5.

[436] Siehe dazu auch Kogler, »L'œuvre d'art comme processus«.

Maler lediglich.[437] Diskontinuität zu respektieren, gehe vom Partikularen aus und suche eine Verbindung, ohne die Differenz zu zerstören, wie Lyotard auch in Hinblick auf Van Gogh ausführt. Diese Betonung der Diskontinuität, die mit der Technik der freien Assoziation korrespondiert und die in *Le différend* erörterte Verkettungsproblematik in die Ästhetik überführt, lässt den Einfluss von John Cage erkennen, mit dessen Ästhetik Lyotard auch durch die Vermittlung von Daniel Charles vertraut gewesen ist. Allerdings verteidigt Lyotard hier nicht die Collagetechnik, sodass seine Auffassung gegen Adornos Vorstellung einer integrativen Musiksprache ausgespielt werden könnte. Vielmehr ist auf die Betonung der Empfänglichkeit bei Lyotard zu verweisen, die mit der von Adorno geforderten Aufmerksamkeit für das, was das Material von sich aus wolle, korrespondiert. Wie Adorno Tradition in seinen Materialbegriff einbezieht, führt Lyotards Fokussierung der Diskontinuität zu einer neuen Wahrnehmung des Bekannten im Sinne von Postmoderne als Réécriture: Bestehende Strukturen verlieren ihre Verbindlichkeit, die aktuelle Präsenz des Materiellen gewinnt an Bedeutung. Dagegen treten abstrakte Vorordnungen und kalkulierte Effekte in den Hintergrund. Van Gogh sei der Erste, der einen solchen Paradigmenwechsel vollzogen habe. Wie Adorno plädiert Lyotard für Vermeidung von Wiederholung durch Vermeidung unveränderter Muster. Ziel sei, Verfestigungen aufzulösen. Bei beiden tritt die Wahrnehmung des Gegenwärtigen bei der Gestaltung in den Vordergrund. Resultat ist das Neue, das infolge der neuen Konstellation der Elemente hervortritt.

Wie der Vergleich mit Adornos Überlegungen zu Strukturfragen der Avantgarde seiner Zeit zeigt, setzen Lyotards Überlegungen zur Zeitstruktur der Malerei auch für das Verständnis der musikalischen Avantgarde im 20. und 21. Jahrhundert interessante Impulse. Im Zuge seiner Beschäftigung mit der künstlerischen Avantgarde entwickelte er eine Musikästhetik, die zwei unterschiedliche Vorgangsweisen hinsichtlich des Umgangs mit der Zeit unterscheidet. Wie die Farben zum sichtbaren Raum könnten die Klänge zwei grundsätzlich unterschiedliche Bezüge zur Zeit herstellen, schreibt er in *Pérégrinations*.[438] Der erste ziele auf Beherrschung und Planung der Klangereignisse mit Hilfe

[437] Vgl. Lyotard, *Sur la constitution du temps par la couleur dans les œuvres récentes d'Albert Ayme*, § 5.

[438] Lyotard, *Pérégrinations*, S. 53: »Comme les couleurs avec l'espace dans les arts du visible, les sons peuvent admettre deux sortes de rapport avec la temporalité.«

des traditionellen Regelwerks, Harmonie, Melodie, Komposition und Instrumentation betreffend, ab.[439] Der zweite sei im Gegensatz dazu durch Aufmerksamkeit für das Unvorhersehbare gekennzeichnet und ziele auf Überraschung, auf Desorientierung des Ohres.[440] Beide stehen zueinander in einem Spannungsverhältnis, da die zweite Strategie die Strukturen der ersten dekonstruiere. Scheint es vorerst auch naheliegend, diese beiden Strategien als einander widersprechende künstlerische Strömungen zu verstehen, sodass die Avantgarde der zweiteren zuzurechnen wäre, sind Lyotards Verständnis nach jedoch beide zugleich, mitunter sogar in einem Werk, zu beobachten. Dass er damit letztlich auf Umwegen wiederum Adornos Auffassung eines Zusammenspiels von Konstruktion und Ausdruck nahezukommen scheint, zeigt nicht zuletzt die nachhaltige Aktualität von Adornos Musikphilosophie.

4.13 Dynamik und Stillstand

Wie eine wachsende Anzahl von Publikationen dokumentiert, ist die Bedeutung der Dimension der Zeit in der Musikwissenschaft in den letzen Jahren vermehrt ins Zentrum des Interesses gerückt.[441] Verweist dies einerseits auf die Aktualität von Adornos Musikphilosophie, hat sein emphatischer Begriff von künstlerischer Moderne, der eine spezifische Form der Zeitgestaltung fokussiert, andererseits eine kontroverse Rezeption erfahren. Dabei zeigt sich eine Kluft zwischen musikwissenschaftlicher und philosophischer Perspektive, aber auch zwischen deutscher und französischer Rezeption. So verweist Richard Klein auf die fehlende Problematisierung des Zeitbegriffs bei Adorno und fokussiert kritisch dogmatische Züge seiner gegen eine Verräumlichung der Musik gewandten Ästhetik.[442] Marc Jimenez betont dagegen, dass der besondere Stellenwert der Musik in Adornos Kunstphilosophie die Intention signalisiert, den »kritischen Augenblick«, der mit der Idee der Zeitlichkeit und des Ephemeren korrespondiert, in den Vordergrund

[439] Ebd.: »[…] ou bien l'on essaie de maîtriser leur occurrence en se servant des règles, d'harmonie, de mélodie, de composition, d'instrumentation, etc.«
[440] Ebd.: »[…] ou bien, à l'inverse, on cherche à stupéfier l'oreille, à la dérouter, en la mettant dans l'incapacité de raisonner la venue du son.«
[441] Siehe dazu u. a. Klein (Hg.), *Musik in der Zeit*.
[442] Vgl. Klein, *Solidarität mit Metaphysik*, S. 207.

treten zu lassen.[443] Anne Boissière hat darauf hingewiesen, dass Adornos Rezeption von Bergsons Zeitphilosophie für die Konstruktion des für die Kunst entscheidenden Moments von Unbestimmtheit grundlegend ist.[444]

Adorno selbst diskutiert den Zusammenhang zwischen dem Neuen, das philosophisch gesprochen das Nichtidentische wäre, und der Zeit in der *Ästhetischen Theorie* unter Bezugnahme auf die spezifische Zeitstruktur des Mythos. Damit führt er frühere, im Besonderen seine Wagner-Kritik und die *Philosophie der neuen Musik* prägende Gedanken weiter. Der Wahrheitsgehalt der Werke, auf den philosophische Kritik in seinem Sinne zielt, ist an die geschichtsphilosophische Perspektive der *Dialektik der Aufklärung* gebunden. Dieser zufolge wäre Wahrheit Befreiung vom Mythos. Die Frage, wie der Wiederholung des Gleichen, der Unausweichlichkeit des Mythos, die sich als Wahrheit ausgibt, Adorno zufolge jedoch Schein ist, zu entkommen wäre, wird in seiner Ästhetik zur Frage der zeitlichen Organisation der Werke. Auch diese könne Schein sein, wenn sie Dynamik vortäusche, obwohl sie doch nur Wiederholung des Gleichen sei: »Ungezählte Kunstwerke laborieren daran, daß sie als ein in sich Werdendes, unablässig sich Änderndes, Fortschreitendes sich darstellen und die zeitlose Reihung von Immergleichem bleiben.«[445] Solche »Unwahrheit« technisch zu entlarven, ist das Ziel kritischer Analyse für Adorno: »An derlei Bruchstellen geht die technologische Kritik in die an einem Unwahren über und steht dadurch dem Wahrheitsgehalt bei.«[446] Die Wahrheit der Werke sei daher durch Analyse zu erschließen.[447]

Für das Ziel, der Wiederholung des Immergleichen, der Verstrickung in die mythische Ordnung, zu entkommen, ist nun ein Moment von Intentionslosigkeit entscheidend: den eigenen Willen hintanzustellen: »Das Neue ist, aus Not, ein Gewolltes, als das Andere aber wäre es das nicht Gewollte. Velleität kettet es ans Immergleiche; daher die Kom-

---

443 Vgl. Jimenez, *Adorno et la modernité*, S. 345.

444 Vgl. Boissière, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, S. 84.

445 Ebd.

446 Ebd.

447 Richard Klein hat moniert, dass es Adorno nicht gelingt, konkrete kompositionstechnische Kriterien anzugeben, »die es erlauben würden, zwischen einer Verräumlichung der Musik zum undialektischen Bild einerseits und ihrer Erstarrung zum dialektisch in sich zerfallenden bzw. zerfallenden Prozess andererseits forschungspraktisch relevante Unterscheidungen zu treffen«. Klein, *Solidarität mit Metaphysik*, S. 207.

munikation von Moderne und Mythos. Es intendiert Nichtidentität, wird jedoch durch Intention zum Identischen.«[448]

Die Problematik des Neuen, das zugleich gewollt und absichtslos sein soll, zeigt sich für Adorno in der Widersprüchlichkeit der Moderne. Diese habe durch zunehmende Betonung subjektiver Gestaltungsmittel ein von Wiederholung geprägtes, die objektive Zeit scheinbar sprengendes Moment in die Kunst eingebracht. Dieses bedrohe die Einheit des Kunstwerks.[449] Obwohl selbst dem Mythos zugehörig, sprenge die radikale Moderne diesen von innen heraus, indem sie die kontinuierliche Zeit im Sinne Walter Benjamins auf struktureller Ebene zerbreche: »Insofern ist Moderne Mythos, gegen sich selbst gewandt; dessen Zeitlosigkeit wird zur Katastrophe des die zeitliche Kontinuität zerbrechenden Augenblicks; Benjamins Begriff des dialektischen Bildes enthält dies Moment.«[450]

Dass die Dimension Zeit sich in der modernen Kunst vom traditionellen, kontinuierlichen Zeitablauf gelöst hat und Moment der Reflexion geworden ist, legt Adorno am Beispiel der Musik dar. War deren innere Logik traditionell eine zeitliche, logische Abfolge unterschiedlicher Klangereignisse, die Sinn und Nachvollziehbarkeit der Komposition verbürgte, habe die Moderne mit der Auflösung der tonalen Ordnung diese scheinbare Invariante zur Diskussion gestellt. Damit sei zugleich der Scheincharakter der Kunst fragwüdig geworden, der im Falle der Musik durch die ungebrochene, durch zeitliche Logik garantierte Einheit der Form hergestellt wird.[451] Da neue Musik gegen die konventionelle Ordnung der Zeit rebelliere, eröffnen sich neue Möglichkeiten, Zeit zu gestalten: »Heute […] läßt die Behandlung der musikalischen Zeit weit divergierenden Lösungen Raum.«[452] Hält Adorno auch an der Forderung fest, dass die zeitliche Ordnung der Musik nicht Wiederholung des Gleichen implizieren dürfe, wenn sie eine Gegen-

[448] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 41.

[449] Ebd.: »Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel von Moderne; das, wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert; Explosion ist eine ihrer Invarianten. Antitraditionalistische Energie wird zum verschlingenden Wirbel.«

[450] Ebd.

[451] Ebd., S. 42: »Wohl galt lange, daß Musik die innerzeitliche Folge ihrer Ereignisse sinnvoll organisieren müsse: ein Ereignis aus dem anderen folgen lasse, in einer Weise, die so wenig Umkehrung erlaubt wie die Zeit selber. Aber die Notwendigkeit jener Zeitfolge, als der Zeit gemäß, war nie wörtlich sondern fiktiv, Teilhabe am Scheincharakter der Kunst.«

[452] Ebd.

kraft zum Mythos darstellen wolle, so lässt er doch weitgehend offen, wie einer simplen Wiederholung des Gleichen widersprechende Zeitordnungen beschaffen sein könnten. Allerdings besteht er auf der Notwendigkeit der Reflexion der Zeitordnung. Für den Vergleich mit Lyotard ist von besonderem Interesse, dass Adorno die Heterogenität von empirischer und künstlerischer Zeit unterstreicht. Die unterschiedliche Zeitordnung ist für ihn eine wichtige Dimension der Distanz zwischen Werk und Realität. Wie er in der *Ästhetischen Theorie* ausführt, entziehe sich die subjektive Zeit der Kunst rationalem Kalkül, während die objektive Zeit der Realität rational messbar sei.[453] Eine ähnliche Argumentation findet sich auch in Lyotards Reflexionen zur Zeit in der Kunst in *L'inhumain*. Dies ist insofern bemerkenswert, als damit beide im Unterschied zu Cage darauf bestehen, dass sich die Musik nicht in der akustischen Wahrnehmung der Welt auflöse, Kunst und Realität also nicht in eins gesetzt werden können.[454] »Die empirische Zeit stört die musikalische allenfalls um ihrer Heterogenität willen, nicht fließen beide zusammen,«[455] schreibt Adorno.

Die Zeitlichkeit der Musik, wie sie Adorno für eine musique informelle konzipiert, die die musikalische Moderne zum Ausgangspunkt nimmt, ist an die Kategorie der Innerlichkeit gebunden. Adorno verteidigt diese, jedoch in modifizierter Form: indem er sie als dialektische neu konfiguriert. Ausgangspunkt ist Kritik an jener Form von Innerlichkeit, die Rückzug aus der Öffentlichkeit, Depolitisierung, Akzeptanz und somit Affirmation des Bestehenden, impliziert.[456] Betont Adorno mit seiner Kritik an Innerlichkeit einerseits die Notwendigkeit einer politisch-öffentlichen Dimension von Kunst, ist Innerlichkeit als spezifische Form subjektiver Zeitgestaltung seiner Ansicht nach andererseits unverzichtbar, wie er am Beispiel der Musik Beethovens erläutert.[457] Ihr

---

[453] Ebd., S. 207: »So etwa ist Zeit in der Musik als solche unverkennbar, aber der empirischen derart fern, daß bei konzentriertem Hören zeitliche Ereignisse außerhalb des musikalischen Kontinuums diesem äußerlich bleiben, kaum es tangieren; unterbricht sich ein Spieler, um eine Passage zu wiederholen oder wiederaufzunehmen, so bleibt die musikalische Zeit für eine Strecke gleichgültig dagegen, gar nicht berührt, steht gewissermaßen still und geht erst weiter, sobald der musikalische Verlauf fortgesetzt wird.«

[454] Zur Ästhetik von John Cage siehe u. a. auch Kasper, *Ecrire sur l'eau*.

[455] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 207.

[456] Vgl. ebd., S. 177.

[457] Ebd.: »Beethoven ist, modifiziert doch bestimmbar, die volle Erfahrung des äußeren Lebens, inwendig wiederkehrend, so wie Zeit, das Medium von Musik, der innere Sinn ist.«

stellt er den Jazz gegenüber, den er umstandslos populären Musikformen gleichsetzt. Da dem Jazz und der Popularmusik im Unterschied zu Beethoven die geistige Dimension fehle, sei mit ihr keine künstlerische Erfahrung im emphatischen Sinn verbunden. Unabhängig davon, wie man zu Adornos Pauschalurteil dem Jazz gegenüber wie auch zu seiner Ablehnung der populären Musik stehen mag,[458] zeigt dieses Argument dennoch deutlich, was Adorno anstrebt: eine Verbindung von mimetischen und rationalen Momenten. Da seiner Auffassung nach »die popular music in all ihren Versionen […] somatisches Stimulans« sei, sei sie im Vergleich zu »ästhetischer Autonomie regressiv.«[459] Lyotard stellt dagegen den Unterschied zwischen Kunst und Ökonomie in den Vordergrund. Dieser basiert für ihn ebenso auf einer grundsätzlich unterschiedlichen Zeitauffassung. Für Adorno wie für Lyotard zeigt sich an der Gestaltung der Zeit, inwieweit sich Kunst den Zwängen der Realität zu entheben und damit auch Widerstand gegen diese zu leisten vermag. In der Qualität der Zeitgestaltung sehen beide ein Zeichen subjektiver Freiheit. Der Zwang zur Selbsterhaltung, der im wachsenden ökonomischen Druck auf die Individuen seine moderne Ausprägung erfährt, und die Unerbittlichkeit des Todes sind die Bastionen, gegen die sich der verzweifelte Widerstand des künstlerischen Subjekts gegen alle Vernunft Adorno zufolge richtet. Kunst ist für ihn »Negation des gesellschaftlichen Realitätsprinzips blinder Selbsterhaltung und darum Statthalter einer Praxis, die jenseits des Zwanges zur Verwertung stünde«, fasste Thomas Mirbach den gesellschaftskritischen Aspekt der Ästhetik Adornos zusammen. Deshalb beinhalte sie Hoffnung auf Veränderung, auf Durchbrechung des mythischen Scheins, an dem auch die Naturwissenschaft Anteil habe, da sie mithilfe rationaler Gesetzmäßigkeiten die Einrichtung des Gegebenen als unveränderlich darstelle.[460]

Den Schein durchbrechen die Werke Adorno zufolge aufgrund der ihnen inhärenten Dynamik. Das Ideal des Erscheinens, das er auch mit Hilfe der Feuerwerksmetapher zum Ausdruck gebracht hat, ist eines der plötzlichen Verwandlung:

---

[458] Diese beiden für die Postmoderne-Diskussion zweifellos relevanten Themen bedürften einer gesonderten Darstellung.
[459] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 177.
[460] Vgl. ebd., S. 208.

Die Absonderung des ästhetischen Bereichs in der vollendeten Zweckferne eines durch und durch Ephemeren bleibt nicht dessen formale Bestimmung. Nicht durch höhere Vollkommenheit scheiden sich die Kunstwerke vom fehlbaren Seienden, sondern gleich dem Feuerwerk dadurch, daß sie aufstrahlend zur ausdrückenden Erscheinung sich aktualisieren. Sie sind nicht allein das Andere der Empirie: alles in ihnen wird ein Anderes.[461]

Die Explosion, das Ereignis ihrer Erscheinung, zerstöre die Kunstwerke als Kunst: »Durch ihre Bestimmung als Erscheinung ist der Kunst ihre eigene Negation teleologisch eingesenkt; das jäh Aufgehende der Erscheinung dementiert den ästhetischen Schein.«[462] Nicht länger scheinhaft feststehendes Ganzes, sondern Ereignis, um einen Terminus Lyotards zu verwenden, beanspruchen die Werke, mit Wahrheit verbunden zu sein. Damit durchbrechen sie die der Kunst reservierte ästhetische Sphäre. Wie bei Lyotard steht hier die Aktion im Vordergrund, die mit der Aufführung des Werks verbunden ist. Annäherung der Kunst ans Leben vollziehe sich nicht dadurch, dass a priori auf Werke verzichtet würde. Diese seien vielmehr Aktionen, die sich immer wieder explosionsartig ereignen, danach wieder ins Schweigen zurücksinken, um wieder aktualisiert zu werden. Trifft man nicht selten auch auf die Auffassung, dass Lyotards Ästhetik, in der die Kategorie des Erhabenen dominiere, im Unterschied zu Adornos Kunstphilosophie vorrangig eine Rezeptionsästhetik sei,[463] zeigt dagegen Adornos Überzeugung, dass sich Kunst im Augenblick realisiere, in welch hohem Maße auch seinem Kunstverständnis eine rezeptionsästhetische Komponente eignet. Jürgen Habermas hat in Hinblick auf Parallelen zwischen Heidegger, Wittgenstein und Adorno darauf hingewiesen, dass diese Dimension auch Adornos eigene Schriften prägt.[464] Auch das Gewicht der

[461] Ebd., S. 125 f.
[462] Ebd., S. 132.
[463] Diese einseitige Position vertritt beispielsweise Larson Powell, wobei er sich pauschal der Auffassung Jamesons anschließt, der Postmodernismus habe keinen Gehalt mehr und sei lediglich Selbstparodie und Kitsch. Die Kunst, die auf »Selbstreferenz reduziert wird, hebt […] sich selbst auf«. Vgl. Powell, »Kritik des Technokratisch-Erhabenen«, S. 77.
[464] »Wittgenstein, Heidegger und Adorno folgen demselben intuitionistischen Erkenntnisideal des sprachlosen Sehenlassens. Sie kehren die diskursive Rede gegen sich selbst. Sie wenden die Begriffe und die Sätze so lange hin und her, bis dem Hörer blitzartig aufgeht, was sich nicht sagen lässt. […] Wittgenstein, Heidegger und Adorno wollen Effekte erzielen, die am ehesten ästhetischen Erfahrungen gleichen.« Habermas, zit. n. Schwarte, *Die Regeln der Intuition*, S. 11.

rezeptionsästhetischen Dimension im Œuvre Adornos steht mit der Ästhetik des Erhabenen in Verbindung, wie seine Charakteristik der Werke und ihrer Wirkung in der *Ästhetischen Theorie* zeigt: »Der ihnen immanente Charakter des Akts verleiht ihnen, mögen sie noch so sehr in ihren Materialien als Dauerndes realisiert sein, etwas Momentanes, Plötzliches. Das Gefühl des Überfallen-Werdens im Angesicht jedes bedeutenden Werks registriert das.«[465] Den Momentcharakter der ästhetischen Erfahrung verbindet Adorno mit dem Schauer, der Kunst als fortlebende Mimesis charakterisiert. Die spezifische, im Augenblick verankerte Rezeptionsweise von Kunst verleihe allen Werken wie auch dem Naturschönen Musikähnlichkeit.[466]

Die Bindung der Kunst an den Augenblick, ihre innere Dynamik hat Adorno mit der auch für Lyotard wichtigen Kategorie der Intensität zu fassen versucht. Diese verband er mit der Frage nach der Beziehung von Detail und Totalität, also nach der werkimmanenten Struktur:

> Wie Eines und Vieles in den Kunstwerken ineinander sind, läßt an der Frage nach ihrer Intensität sich fassen. Intensität ist die durch Einheit bewerkstelligte Mimesis, vom Vielen an die Totalität zediert, obwohl diese nicht derart unmittelbar gegenwärtig ist, daß sie als intensive Größe wahrgenommen werden könnte; die in ihr gestaute Kraft wird von ihr gleichsam ans Detail zurückerstattet.[467]

Das Detail gewinne auf Kosten der Totale an Bedeutung und Gewicht. Die Aufgabe der Einheit liege letztlich darin, dem Detail zum Erscheinen zu verhelfen: das Ganze sei »in Wahrheit um der Teile, nämlich seines kairos, des Augenblicks wegen da, nicht umgekehrt«[468]. Hier wird deutlich, dass Richard Kleins Feststellung, »Adorno insistiert auf einer Polarität von Klang und Konstruktion, in welcher der Konstruktion ein wie immer im Detail schwer zu bestimmendes Übergewicht über den Klang zukommt«[469], in Hinblick auf die Komponente der Rezeption zu revidieren ist. Die Prävalenz des Details wird Adornos Auffassung nach in der Rezeption erfahrbar, in Momenten, die sich durch besondere Intensität auszeichnen: »Daß in manchen seiner Momente das Kunstwerk sich intensiviert, schürzt, entlädt, wirkt in erheblichem

[465] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 123 f.
[466] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 123 f.
[467] Ebd., S. 279 f.
[468] Ebd.
[469] Klein, *Solidarität mit Metaphysik*, S. 220.

Maß als sein eigener Zweck.«[470] Deutlich widerspricht diese Passage der *Ästhetischen Theorie* der Auffassung, gelungene Rezeption bestehe für Adorno in erster Linie aus strukturellem Hören, wie es eine oberflächliche Lesart der Hörertypologie vermuten lassen könnte. Vielmehr betont Adorno die Berechtigung, sich schönen Stellen hinzugeben. Wie er an verschiedenen Werken aus Malerei, Literatur und Musik erklärt, ist die Wirkung kontextabhängig, Einheit daher Voraussetzung für gelingende Wahrnehmung des Details:

Der vorkünstlerisch Reagierende, der Stellen aus einer Musik liebt, ohne auf die Form zu achten, vielleicht ohne sie zu bemerken, nimmt etwas wahr, was von ästhetischer Bildung mit Grund ausgetrieben wird und gleichwohl ihr essentiell bleibt. Wer kein Organ für schöne Stellen hat – auch in der Malerei, so wie Prousts Bergotte, der Sekunden vor seinem Tod gebannt wird von einem kleinen Stückchen Mauer auf einem Bild Vermeers –, ist dem Kunstwerk so fremd wie der zur Erfahrung von Einheit Unfähige. Gleichwohl empfangen jene Details ihre Leuchtkraft nur vermöge des Ganzen.[471]

Im Besonderen an Beethoven legt Adorno immer wieder dar, dass das Vorhergehende die Wirkung des Folgenden bestimme.[472] Die dadurch hergestellte Totalität vermag aber nur im und durchs Detail zu erscheinen: »Auch Totalität, lückenloses Gefügtsein der Kunstwerke ist keine abschlußhafte Kategorie. Unabdingbar gegenüber der regressiv-atomistischen Wahrnehmung, relativiert sie sich, weil ihre Kraft allein in dem Einzelnen sich bewährt, in das sie hineinstrahlt.«[473]

Die spezifische Zeitlichkeit der Kunst hat Adorno auch in Weiterentwicklung der von Benjamin entlehnten Vorstellung des dialektischen Bildes zu fassen versucht. Als Erscheinung sei Kunst ein Flüchtiges, das sich in Augenblicken konstituiere: »In Kunstwerken transzendiert ein Momentanes; Objektivation macht das Kunstwerk zum Augenblick. Zu

[470] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 279 f.

[471] Ebd.

[472] Ebd.: »Manche Takte Beethovens klingen wie der Satz aus den Wahlverwandtschaften ›Wie ein Stern fuhr die Hoffnung vom Himmel hernieder‹; so im langsamen Satz der d-moll-Sonate op. 31, 2. Man muß lediglich die Stelle im Zusammenhang des Satzes spielen und dann allein, um zu hören, wie sehr sie ihr Inkommensurables, das Gefüge Überstrahlende, dem Gefüge verdankt. Zum Ungeheuren wird sie, indem ihr Ausdruck über das Vorhergehende durch die Konzentration einer gesanglichen, in sich vermenschlichten Melodie sich erhebt. Sie individuiert sich in Relation zur Totalität, durch diese hindurch; ihr Produkt so gut wie ihre Suspension.«

[473] Ebd.

denken ist an Benjamins Formulierung von der Dialektik im Stillstand, entworfen im Kontext seiner Konzeption des dialektischen Bildes.«[474] Das Bild soll der Flüchtigkeit zu Dauer verhelfen. »Ist apparition das Aufleuchtende, das Angerührtwerden, so ist das Bild der paradoxe Versuch, dies Allerflüchtigste zu bannen.«[475] Werk und Prozess in einem, ist das Musikstück Paradigma der Dialektik von Erscheinung und Bild. Der Bildcharakter, den Adorno für die Kunst entwirft, ist an seine Sprachvorstellung gekoppelt: »Die ästhetischen Bilder sind kein Unbewegtes, keine archaischen Invarianten: Kunstwerke werden Bilder dadurch, daß die in ihnen zur Objektivität geronnenen Prozesse selber reden.«[476] Als dialektisches Bild gewinnt das Werk den Charakter des Momentanen: »Sind Kunstwerke als Bilder die Dauer des Vergänglichen, so konzentrieren sie sich im Erscheinen als einem Momentanen. Kunst erfahren heißt soviel wie ihres immanenten Prozesses gleichwie im Augenblick seines Stillstands innezuwerden.«[477] In Anknüpfung an Valéry fasste Adorno die spezifische Bildhaftigkeit der Kunst auch in die Metapher des Feuerwerks:

> Prototypisch für die Kunstwerke ist das Phänomen des Feuerwerks […]. Es ist apparition κατ' εξοχήν: empirisch Erscheinendes, befreit von der Last der Empirie als einer der Dauer, Himmelszeichen und hergestellt in eins, Menetekel, aufblitzende und vergehende Schrift, die doch nicht ihrer Bedeutung nach sich lesen läßt.[478]

Die Begegnung mit Kunst impliziert für Adorno immer Dynamik, hat immer Prozesscharakter. Deshalb sind Musikstücke nie Bilder im Sinne von Malerei: »Der Augenblick, in dem sie Bild werden, in dem ihr Inwendiges zum Äußeren wird, sprengt die Hülle des Auswendigen um das Inwendige; ihre apparition, die sie zum Bild macht, zerstört immer zugleich auch ihr Bildwesen.«[479] Die Performativität der Musik ist paradigmatisch für diese Form der Kunsterfahrung. Der Augenblick ist Aufhebung im doppelten, widersprüchlichen Sinn, wie Adorno in Hinblick auf die Sonatensätze Beethovens erklärt: »Verewigt wird die stillstehende Bewegung im Augenblick, und das Verewigte vernichtet in

474 Ebd., S. 130 f.
475 Ebd.
476 Ebd., S. 132 f.
477 Ebd., S. 130 f.
478 Ebd., S. 125.
479 Ebd., S. 131.

seiner Reduktion auf den Augenblick.«[480] Kann man mit Ludger Schwarte von einer Reserve Adornos gegenüber der bildenden Kunst aufgrund ihrer Atemporalität sprechen, ergibt sich eine Parallele zu Lyotard daraus, dass er in »Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei« wie Lyotard Bilder hinsichtlich ihrer Temporalität analysiert hat.

Auch für Adorno sind Kunstwerke Schrift. »Schrift nicht zuletzt deswegen, weil, wie in den Zeichen der Sprache, ihr Prozessuales in ihrer Objektivation sich verschlüsselt.«[481] Als Schrift ist das Werk für Adorno »statisch und dynamisch in eins«: »ebenso die Bahn, die es zu seiner imago durchmißt, wie diese als Ziel.«[482] Die Dynamik der ästhetischen Erfahrung hat auch Adorno mit der sexuellen verglichen: »Solche immanente Dynamik ist gleichsam ein Element höherer Ordnung dessen, was die Kunstwerke sind. Wenn irgendwo, dann ähnelt hier die ästhetische Erfahrung der sexuellen, und zwar deren Kulmination.«[483] Lebendige Kunsterfahrung sei jene, die diese Prozesshaftigkeit der Werke zu erfassen vermag. Die Dynamik der Werke solle auch in der Analyse fassbar werden:

> Analyse reicht darum erst dann ans Kunstwerk heran, wenn sie die Beziehung seiner Momente aufeinander prozessual begreift, nicht durch Zerlegung es auf vermeintliche Urelemente reduziert. Daß Kunstwerke kein Sein sondern ein Werden seien, ist technologisch faßbar. Ihre Kontinuität ist teleologisch von den Einzelmomenten gefordert. Ihrer sind sie bedürftig und fähig vermöge ihrer Unvollständigkeit, vielfach ihrer Unerheblichkeit. Durch ihre eigene Beschaffenheit vermögen sie in ihr Anderes überzugehen, setzen darin sich fort, wollen darin untergehen und determinieren durch ihren Untergang das auf sie Folgende.[484]

Das Werk zu entschlüsseln, bedeute letztlich seine spezifische Zeitlichkeit mitzuvollziehen, was einen spezifischen Anspruch an die Interpretation nach sich ziehe: »Das Fixierte ist Zeichen, Funktion, nicht an sich; der Prozeß zwischen ihm und dem Geist ist die Geschichte der Werke. Ist jedes Werk Einstand, so vermag ein jedes abermals in Bewegung zu geraten. Die einstehenden Momente sind unversöhnlich miteinander.«[485]

---

[480] Ebd., S. 132.
[481] Ebd., S. 264.
[482] Ebd., S. 133.
[483] Ebd., S. 262.
[484] Ebd.
[485] Ebd., S. 288 f.

Für Adorno konstituiert sich die fragile Einheit des Kunstwerks immer nur momentan, was mit dem Verständnis von Interpretation als permanenter Reaktualisierung einhergeht: »Die Entfaltung der Werke ist das Nachleben ihrer immanenten Dynamik. Was Werke durch die Konfiguration ihrer Elemente sagen, bedeutet in verschiedenen Epochen objektiv Verschiedenes.«[486] Die Zeitgebundenheit der Werke ist letztlich auch Rechtfertigung für deren Nachleben, allerdings nur unter der Bedingung, dass sie in Hinblick auf die jeweils aktuelle Zeit immer wieder neu interpretiert und reflektiert werden.

Wie für Benjamin ist für Adorno die für die Moderne charakteristische Erfahrung die des Schocks. So wird auch in der Kunst der Moderne die Erscheinung, der Bildcharakter der Werke zum Schockmoment: »Die Schocks, welche die jüngsten Kunstwerke austeilen, sind die Explosion ihrer Erscheinung. In ihnen zergeht sie, vordem selbstverständliches Apriori, mit einer Katastrophe, durch die das Wesen des Erscheinens erst ganz freigelegt wird.«[487] Das Schockmoment ist für aktuelle Kunst unverzichtbar. »Im Verbrennen der Erscheinung stoßen sie grell von der Empirie ab, Gegeninstanz dessen, was da lebt.«[488] Als Schock sei Kunst apokalyptisches Bild. Die antagonistischen Kräfte, die in der Erscheinung explodieren, seien unschlichtbar. Sie bestimmen die interne Struktur der Werke.

> Unterm näheren Blick sind auch Gebilde von beruhigter Gestik Entladungen, nicht sowohl der gestauten Emotionen ihres Urhebers wie der in ihnen sich befehdenden Kräfte. Ihrer Resultante, dem Einstand, ist gesellt die Unmöglichkeit, sie zum Ausgleich zu bringen; ihre Antinomien sind wie die der Erkenntnis unschlichtbar in der unversöhnten Welt.[489]

Die revolutionäre Zeitlichkeit der Moderne impliziert eine Revision der Geschichte der Kunst, indem sie den Anspruch der Werke auf Dauer in Frage stellt. Wichtiger als dieser ist für Adorno das gelungene Erscheinen: »Heute vielleicht gefordert sind Werke, die durch ihren Zeitkern sich selbst verbrennen, ihr eigenes Leben dem Augenblick der Erscheinung von Wahrheit drangeben und spurlos untergehen, ohne daß sie das im geringsten minderte.«[490] Kritisch gegenüber dem klassischen

[486] Ebd.
[487] Ebd., S. 131.
[488] Ebd.
[489] Ebd.
[490] Ebd., S. 265.

Ideal von bürgerlicher Kunst hat Adorno diesen Gedanken der Absage an Geschichte als Kanonbildung in Hinblick auf Stockhausen ausgeführt. Wird von Beethoven überliefert, »er habe beim Abschluß der Appassionata gesagt, diese Sonate werde noch nach zehn Jahren gespielt werden«, verhält es sich bei Stockhausen grundlegend anders: »Die Konzeption Stockhausens, elektronische Werke, die nicht im herkömmlichen Sinn notiert sind, sondern sogleich in ihrem Material ›realisiert‹ werden, könnten mit diesem ausgelöscht werden, ist großartig als die einer Kunst von emphatischem Anspruch, die doch bereit wäre, sich wegzuwerfen.«[491]

4.14 Ereignis und Neuheit

»What Adorno did excel at was the recognition of the fact that the same temporality that hastened the demise of the object, the abstract time that capitalism formalized, accelerated and commodified, also generated discontinuities. In this, Adorno is related to, but distinct from, contemporary theory. […] virtually all poststructuralist theory bears, in one way or another, traces of the affirmative temporal vocabularies of Nietzsche (›not yet‹, ›until now‹, ›eternal return‹) or Heidegger (the invigorating recollection and rescue of what the tradition consigns to a fixed past). Adorno, on the other hand, discovers the seismic critical power contained in an entirely different, negative temporality: ›too late‹, ›already over, ›almost gone‹, ›never came‹, ›still here‹.«[492] Indem Max Pensky hier die Aktualität von Adornos Zeitbegriff und dessen Nähe zur poststrukturalistischen Philosophie hervorgehoben hat, brachte er zugleich, ohne Lyotard näher zu erwähnen, die wesentlichsten Parallelen zwischen der Zeitauffassung beider Denker auf den Punkt. Lyotards Zeitvorstellung liegt eine Problematik zugrunde, die auch für Adorno essentiell ist. Setzt sich kritische Postmoderne in seinem Sinne von technischer Innovation ab zugunsten einer Durcharbeitung des Vergangenen, deren Resultat eben nicht Wiederholung des Gleichen wäre, sondern die darum bemüht ist, das Verdrängte und das Mögliche ins Blickfeld zu rücken, bleibt sie dennoch einem, wenn auch modifizierten,

[491] Ebd.
[492] Pensky (Hg.), *The Actuality of Adorno*, S. 10.

Anspruch auf Neuheit verpflichtet.[493] In Ergänzung zu dieser wirkungsästhetischen Argumentation erhebt sich die Frage, wie das Neue aus produktionsästhetischer Perspektive bzw. aus strukturellem Blickwinkel vorzustellen sei. Die für ein Verständnis der angestrebten Neuheit aufschlussreichste Kategorie ist zugleich die zentrale in Lyotards Ästhetik: das Ereignis.[494] Wesentlich für das Verständnis des Ereignisses bei Lyotard ist dessen spezifische Zeitstruktur, die wie Walter Benjamins messianische Zeitvorstellung auf Diskontinuität ausgerichtet ist.[495] Daher zielt Lyotards Ästhetik, wie Jean-Paul Olive festgehalten hat, auf eine neue Erfahrung der Zeitstruktur.[496] Das Ereignis assoziiert Lyotard mit Neubeginn, wie er, an seine Sprachanalyse in *Le différend* anknüpfend, erläutert: Mit jedem Satz ereigne sich ein Neubeginn.[497] Jean-Luc Nancy hat hervorgehoben, dass Lyotards auf das Ereignis gerichtetes Zeitverständnis letztlich in die Frage der Kreation mündet. In diesem Sinne sei Postmoderne zugleich die Vorbedingung eines Neubeginns.[498] Diskontinuität impliziert, dass permanenter Beginn die Wiederholung oder Fortsetzung etablierter und bereits bekannter Muster ablöst. Wie bei Adorno ist die Frage nach dem Ereignis auch insofern eine nach dem Neuen, als sie eine kulturkritische Perspektive beinhaltet.[499] Die Hoffnung auf Neubeginn reagiert Lyotard zufolge auf einen

---

[493] Simon Malpas hat diesen in Verbindung mit Lyotards Vorstellung von reflexiver Urteilskraft erläutert: »In contrast to determinate judgements, reflective judgement takes place when something new, different or strange appears, and we struggle to come to terms with what it is or means.« Malpas, *Jean-François Lyotard*, S. 108.

[494] In der Literatur hat sie unterschiedliche Einschätzungen erfahren. James Williams hob den Unterschied zwischen Ereignis und Innovation und damit die politische Dimension der Kategorie hervor. Vgl. Williams, *Lyotard*. Auch Hugh Silverman betonte in Hinblick auf die von Lyotard kommentierten Bilder Barnett Newmans die Spannung zwischen Innovation und der Präsentation des Unrepräsentierbaren. Vgl. Silverman, »Lyotard and the events of the postmodern sublime«, S. 247. Larson Powell sieht dagegen im Vergleich mit Adorno eine Simplifizierung der Kategorie des Erhabenen bei Lyotard: »Mit der Versetzung des Erhabenen von der Moderne in die Avantgarde reduziert Lyotard die Frage des Erhabenen auf die Setzung, die reine Modalität des Ereignisses. Die Einseitigkeit dieser Adorno-›Lektüre‹ liegt auf der Hand. Adorno bleibt letztlich ›concerned with the subject‹ und nicht mit der Heidegger'schen Fixierung auf ein ›Ereignis‹.« Powell, »Kritik des Technokratisch-Erhabenen«, S. 75.

[495] Siehe dazu auch Kolleritsch (Hg.), *Das aufgesprengte Kontinuum*.

[496] Vgl. Olive, »Après la dissonance«.

[497] Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 25.

[498] Vgl. Nancy, »Dies illa«, S. 82.

[499] Lyotard, »Si l'on peut penser sans corps«, S. 28.

Mangel in der Fülle der Kultur, der letztlich der Grund des Schreibens wie der Kunst allgemein sei.[500] Als das nicht schon Gedachte ist das Neue die erhoffte Wendung, das Mögliche, das, was zu denken bleibt. Es erfordere Einschreibung. Schrift im Sinne solcher Einschreibung sei schmerzvoll.[501] Die Utopie, die Lyotard mit Schrift und damit mit Philosophie und Kunst verbindet, ist die Aufhebung des Mangels. Sie korrespondiere mit der Suche nach dem Neuen, mit einer schmerzvollen Selbstreflexion.[502] Die Notwendigkeit, auf den Mangel zu reagieren, auf die sich auch Adorno beruft, beinhaltet Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Die Hinwendung zum Ereignis impliziert Kritik an einer Gesellschaft, deren Entwicklungsdenken darauf abzielt, das Unvorhersehbare auszuschließen und das Vergangene zu verdrängen, wie Lyotard in *Heidegger et « les juifs »* darlegt.[503] Universelle Planung verhindere das Erscheinen des Verdrängten wie auch das des Möglichen, erlaube jedoch, die Effizienz des bestehenden Systems zu optimieren. Neubeginn, Erfahrung im Sinne Benjamins sei unmöglich. Es bleibe die Eventkultur. Mit dieser korrespondiere eine Geschichtsauffassung, die nur der Verwertung des Dokumentierbaren diene. Die Vergangenheit werde letztlich nur dazu benutzt, Zukunft »einzudämmen«. Lyotards Konzeption von Kunst als Anspielung auf das Vergessene, das prinzipiell unerinnerbar und uneinschreibbar sei, richtet sich gegen eine zweckorientierte Zeitauffassung, wie sie auch traditionell narrative Strukturen prägt.[504]

Dem der Erinnerung innewohnenden Vergessen, auf dessen Bewusstmachung Lyotard abzielt, wohnt eine spezifische Zeitstruktur inne: das Vergessene sei immer präsent, jedoch nie fassbar. Das Gefühl signalisiere seine Anwesenheit.[505] Im Vorwort zu *L'inhumain* erläutert Lyotard, dass die Konzentration auf das Unbekannte, die er fordert,

---

[500] Ebd.: »Et si nous pensons, c'est parce qu'il y a pourtant du manque dans cette plénitude, et il faut faire place à ce manque par la mise à blanc, qui permet que survienne quelque chose d'autre, qui reste à penser.«

[501] Ebd.: »Le non-pensé fait mal parce qu'on est bien dans le déjà pensé.«

[502] Ebd.: »Et penser qui est accepter ce mal, est aussi, pour le dire sommairement, tacher d'en finir avec lui. C'est l'espoir qui porte toute écriture (peinture, etc.), qu'à la fin, ça ira mieux.«

[503] Vgl. Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, S. 74.

[504] Vgl. ebd., S. 35 f.

[505] Ebd., S. 42: »[…] l'oubli n'est pas une défaillance de la mémoire, mais l'immémorial toujours ›présent‹, jamais ici-maintenant, toujours écartelé dans le temps de conscience, chronique, entre un trop tôt et un trop tard. Le trop tôt d'un premier coup porté à l'ap-

gleichzeitig eine Entschleunigung darstelle. Die Bedachtnahme auf den Moment der Verkettung, den Augenblick der Wahrnehmung einer möglichen unauflöslichen Differenz, die Lyotard auch Widerstreit nennt, widerspreche dem kapitalistischen Entwicklungsdenken, das, ohne zu zögern, möglichst schnell, um Zeit zu sparen, zur Synthese fortschreite.[506] In der Kunst der Avantgarde werde dagegen Langsamkeit als Qualität erfahren, sie stelle den Gegenpol zu Verkürzung und Beschleunigung dar. Kunst und Profitdenken seien unvereinbar: bei der Suche nach der verlorenen Zeit verliere man eben Zeit. In einem bewusst kritischen Sinn sei Anamnese unrentabel. Marc Jimenez hat darauf hingewiesen, dass bereits Walter Benjamins Kritik an der Aufklärung eine Entschleunigung intendierte, nämlich die katastrophische Beschleunigung der Geschichte anzuhalten.[507]

Lyotard zielt auf Lebendigkeit, auf Offenheit gegenüber dem Unbekannten. Anstelle von Vorurteilen und vorschnellem Urteil solle wie bei Cage Aufmerksamkeit stehen, die es ermögliche, was sich ereignet, anzunehmen. In diesem Sinne adaptiert Lyotard Kants Forderung nach Regellosigkeit für seine Ästhetik: als Aufhebung vorschneller Urteile.[508] Aufmerksamkeit auf die Differenz impliziert Sensibilität gegenüber der Einzigartigkeit dessen, was sich ereignet. Wie Adorno ist es auch Lyotard um die Besonderheit des unauflöslich Individuellen, für das die Kunst steht, zu tun, wobei er zwei Haltungen unterscheidet, die es zu differenzieren gelte. Die erste ist die des listenreichen Odysseus, der für Lyotard den modernen Helden par excellence verkörpert: Treue, die allerdings ein Schicksal voraussetze.[509] Sei dieses verloren, wie Lyotard an Joyces *Ulysses* darlegte,[510] bleibe nur die postmoderne Haltung der Schicksalslosen, die Lyotard in *Pérégrinations* auch als Anständigkeit bezeichnet.[511] Diese impliziere, sensibel für beinahe unmerkliche, kleinste Veränderungen zu sein. Anständigkeit bedeute, gegenüber dem Singulären, dem Einzelfall, aufmerksam zu sein. Wesentlich ist für Lyotard die Erfahrung des Beginns, nicht die Etablierung einer Ordnungs-

---

pareil, qu'il ne sent pas, et le trop tard d'un deuxième coup où quelque chose est senti, qui n'est pas supportable.«

506 Vgl. Lyotard, »Avant-propos: de l'humain«, S. 10f.

507 Vgl. Jimenez, *Adorno et la modernité*, S. 87.

508 Vgl. Lyotard, »Réécrire la modernité«, S. 394.

509 Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 26.

510 Vgl. Lyotard, »Retour«.

511 Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 26.

struktur. Der Beginn stehe immer wieder neu in Frage und mit ihm jede etablierte Struktur.

Wie bei Adorno bildet auch bei Lyotard die Problematik der Freiheit den Hintergrund für seine Überlegungen zu Strukturfragen. Sie korrespondiert mit der Frage, wie die für die ästhetische Erfahrung konstitutive Regel- und Kriterienlosigkeit ins Werk gesetzt werden könne, wie Lyotard in Hinblick auf Cézanne erläutert. An dessen Bild des Bergs Sainte-Victoire zeige sich die völlige Freiheit des Malers von traditionellen Kriterien wie Bedeutung, Kohärenz, Ähnlichkeit, Identifikation und Wiedererkennen.[512] Um seine Vorstellung einer Ereignisstruktur zu konkretisieren, die Cézanne beispielhaft ins Werk gesetzt habe, verwendet Lyotard auch das Bild der Geburt: Cézanne habe die Farbe im Zustand der Geburt gesucht. Wie Adorno ein Drittes zwischen absolutem Fortschritt und Wiederholung des Gleichen sucht,[513] ist auch die Zeitstruktur, die Lyotard für Philosophie und Kunst entwirft, weder auf Neuheit im Sinne eines absoluten Nullpunkts gerichtet noch auf Wiederholung des Gleichen.[514] Wie Hierarchie und Chronologie obsolet seien, sei auch der Gedanke einer Neuheit im Sinne von erster Kreation, wie sie das klassisch-traditionelle Verständnis der Kunst- und Musikgeschichte und die in ihm enthaltenen Wertungen prägt, zu überdenken. Die Zeitstruktur, die er ins Zentrum rückt, ist gebrochen, die Gegenwart stellt sich als unfassbar dar. Kreation, bei Lyotard ähnlich wie bei Hannah Arendt als Geburt gedacht, stehe im Gegensatz zur maschinellen Produktion und Reproduktion.

Die Offenheit, die Lyotard fordert, um Neubeginn, Geburt, möglich zu machen, korrespondiert mit einer Konzeption von Erinnerung im Sinne Freuds, die wie die Traumarbeit schmerzhaft ohne Ziel und Willen vor sich gehe, wie er in *L'inhumain* beschreibt.[515] Dem entspricht Freuds Technik der freien Assoziation, die Lyotard zufolge auch in der Kunst das grundlegende Strukturmodell bildet. Im Unterschied zur Montage-Technik, die vom Eingriff des künstlerischen Subjekts ausgeht und auf schockhafte Unterbrechung ausgerichtet sei,[516] sei passive Empfänglichkeit die Voraussetzung der freien Assoziation. Sie löse

[512] Vgl. ebd., S. 43.
[513] Vgl. Kogler, »Zeit, Geschichte und Gegenwart bei Adorno und Lyotard«.
[514] Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 27.
[515] Vgl. Lyotard, »Réécrire la modernité«, S. 39.
[516] Vgl. Lyotard, *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*, S. 115 f.

Leidenschaft und Ausdruck von Leidenschaft ab.[517] Wie Lyotard erläutert, lasse die Freud'sche Technik Verbindungen entstehen, anstatt sie zu präfigurieren. Daher entspreche sie Kants Idee von Freiheit in der ästhetischen Sphäre.[518] Interesselosigkeit sei zentral. Schönheit, Wandelbarkeit und Vergänglichkeit fallen zusammen. Die Vorstellung von Schönheit als Fluss, als Werden, gemahnt an die Musik und ihre Fähigkeit zur Entgrenzung. Als begriffslose Kunst des Übergangs beinhaltet sie in besonderer Weise die Fähigkeit zur Auflösung gegebener Strukturen. Das zeigt sich auch in der Affinität der Musik zur Stille. Stille wird im Moment der Unsicherheit vor dem Ereignis laut. Für Lyotard ist auch Stille bereits ein Satz und daher eine Form der Verkettung.[519] Wie seine Ausführungen zur Affinität des Ereignisses zur Stille zeigen, korrespondiert das Neue bei Lyotard in ähnlicher Weise wie bei Adorno mit dem Undarstellbaren, dem Unberührbaren, das sich erst nachträglich erfassen lasse.[520] Das Neue, das in Form des Ereignisses auftauche, übersteige subjektive Erkenntnis. Das Ereignis mache erfahrbar, was normalerweise unbeachtet bleibe: das Wunder, dass etwas geschieht.[521] Aufgrund seiner Unfassbarkeit berühre das Ereignis die Grenzen menschlichen Denkens. Seine Erfahrung sei daher auch dem Tod verwandt. In der Begegnung mit dem Ereignis zeige sich der verborgene Grund des Alltäglichen. Diese Erfahrung sei eine von Gefährdung und Freiheit gleichermaßen. Das Leben werde in seiner Unsicherheit, als prozesshaftes Geschehen wahrnehmbar.

An der Kategorie des Neuen zeigt sich die politische Bedeutung der Avantgarde bei Lyotard. Für ihn ist das Neue zugleich das Undarstellbare und Unbestimmte. Es sei, wie er in »Le sublime et l'avant-garde« ausführt, auf mehrfache Weise bedroht: einmal durch seine Nähe zum auf Innovation ausgerichteten Markt. Fordere dieser einerseits die Künstler zum Experimentieren heraus, zerstöre andererseits das Rentabilitätsdenken die Erfahrungsfähigkeit, wie Lyotard, auf Walter Benja-

[517] Lyotard, »Réécrire la modernité«, S. 39: »[…] non plus d'endurer de façon passive et répétitive la même passion ancienne et actuelle, mais d'appliquer sa propre passibilité, un même répondant ou ›repos‹, à tout ce qui advient à son esprit, de se donner lui-même en passage aux événements qui lui viennent d'un ›quelque chose‹ qu'il ne connaît pas.«

[518] Vgl. ebd., S. 41.

[519] Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 25.

[520] Vgl. Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, S. 30.

[521] Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 41.

min anspielend, bemerkt.[522] Zudem übe der Markt auf die Künstler eine verführerische Macht aus, sich auf Innovation zu konzentrieren anstatt auf das mit dem künstlerischen Ereignis verbundene Unabsehbare und damit auf das Neue in emphatischem Sinn.[523] Der entscheidende Unterschied zwischen dem Neuen und Innovation sei die unterschiedliche Zeitauffassung. Die Zeitlichkeit des Marktes sei von der Kurzlebigkeit der Information geprägt. Deren Neuheit drohe mit der Augenblickshaftigkeit des künstlerischen Ereignisses verwechselt zu werden. Im Unterschied zur Innovation, die sich im Moment erschöpfe, sei das Neue mit der Erfahrung der Tradition, eines Zeitkontinuums, verbunden.[524] In anderer Weise momentan als das Ereignis, sei Information Konserve. Zwischen zwei Informationen geschehe nichts.[525] Beuge sich die Kunst dem Innovationsgesetz des Marktes, verändere sich die Erfahrung des Erhabenen, die Kunst verliere ihren zentralen Stellenwert, drohe zum Produkt zu werden. Wie Adorno kritisiert Lyotard Kalkül in der Kunst, verdanken sich doch auch hier Erfolg und Gelingen einer gut kalkulierten Dosierung von bekannt und überraschend. Man schmeichle einem zeitgeistigen Eklektizismus, reaktualisiere bewährte Formen, das Erhabene gehe der Kunst verloren:

> Das Geheimnis künstlerischen Gelingens wie das des kommerziellen Erfolgs hängen ab von der Dosierung von Überraschung und Wohlbekanntem, von Information und Kode. Darin besteht die Innovation in den Künsten: man greift auf Lösungen zurück, die durch frühere Erfolge bestätigt sind, man modelt sie um, indem man sie mit anderen, im Grunde unvereinbaren Lösungen kombiniert, mit Amalgamen, Zitaten, Ornamenten, Pasticci. Man kann bis zum Kitsch, bis zum Barocken gehen. Man schmeichelt dem »Geschmack« eines Publikums, das keinen Geschmack haben kann, und dem Eklektizismus eines Sensoriums, das von der Vervielfältigung verfügbarer Formen und Objekte geschwächt ist. In dieser Weise glaubt man, den Zeitgeist auszudrücken und spiegelt doch nur den des Marktes wieder. Erhabenheit ist dann nicht mehr in der Kunst, sondern in der Spekulation über die Kunst.[526]

---

[522] Vgl. Lyotard, »Le sublime et l'avant-garde«, S. 116.
[523] Vgl. ebd., S. 117.
[524] Vgl. ebd., S. 116 f.
[525] Ebd.: »Entre deux informations, il n'arrive rien, par définition. La confusion devient ainsi possible entre ce qui intéresse l'information et le dirigeant, et ce qui est la question des avant-gardes; entre ce qui arrive, le nouveau, et le Arrive-t-il?, le *now*.«
[526] Lyotard, »Das Erhabene und die Avantgarde«, S. 124 f.

Wie für Adorno sind für Lyotard Kunst und Markt unvereinbar, das Ereignis sei nicht durch simple Innovationsstrategien ins Werk zu setzen.[527] Die von Innovation gelenkte Multiplikation von Geschehnissen diene dazu zu verdrängen, dass nichts wahrhaft Neues geschehe.[528] Dem Markt willfährig, schließe Innovation das unvorhersehbare Ereignis und damit auch jede Hoffnung auf Veränderung aus. Sei es für eine Begegnung mit dem Neuen unabdingbar, vom subjektiven Wollen und Planen Abstand zu nehmen, sodass die Zeit quasi stillstehe, entspreche planende Innovation einer willentlichen Beherrschung der Zeit.[529] Angesichts der bedrohlichen Zeitlichkeit, mit der es den Rezipienten konfrontiere, trage das Ereignis dagegen den Grenzen menschlichen Wollens Rechnung. Wie Adorno wendet sich Lyotard gegen die Kultur als Routineaktivität, der er Kunst im emphatischen Sinn entgegenstellt.[530] Kritisch betrachtet er Tendenzen der Kunst seiner Zeit, zu traditionellen Werten zurückzukehren. Diesen hält er die Avantgarde entgegen, deren Werke er mit dem Erhabenen in Verbindung bringt.

Seit einem [Jahrhundert ist das Schöne nicht mehr das Hauptanliegen der Künste, sondern etwas], das zum Erhabenen gehört. [Ich trage nicht den aktuellen Strömungen, die die Malerei, Architektur oder Musik zu einer Rückkehr zu den traditionellen Werten des Geschmacks führen, Rechnung: dem Transavantgardismus, dem Neoexpressionismus, der neuen Subjektivität, dem Postmodernismus und so weiter, also den Neo-s und Post-s.][531]

Wie Adorno wendet sich Lyotard gegen die Kulturindustrie, die die Künstler von ihrer wahren Aufgabe abbringe: die Frage zu beantworten, was Schreiben oder Malen sein könne.[532] Die Verführung gehe von der Nachfrage aus.

527 Vgl. Lyotard, »Le sublime et l'avant-garde«, S. 117 f.

528 Ebd.: »Dans le cynisme de l'innovation se cache assurément le désespoir qu'il n'arrive plus rien. Mais innover consiste à faire comme s'il arrivait beaucoup de choses, et à les faire arriver.«

529 Ebd.: »La volonté affirme avec elle son hégémonie sur le temps. Elle se conforme ainsi à la métaphysique du capital qui est une technologie du temps. L'innovation ›marche‹. Le point d'interrogation du *Arrive-t-il?* arrête.«

530 Vgl. Lyotard, »Après le sublime, état de l'esthétique«, S. 147 f.

531 Lyotard, »Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik«, S. 157, Modifikationen S. K.

532 Vgl. Lyotard, »Après le sublime, état de l'esthétique«, S. 147 f.

4.15 Präsenz, Gegenwart und Innovation

Zeit ist der Ausgangs- und Zielpunkt der Reflexionen Lyotards zur Kunst in *L'inhumain*. Sie ist nicht zuletzt deshalb von so großer Bedeutung, weil sich bei dieser Thematik die Verbindung von Ästhetik und Gesellschaftskritik deutlich zeigt. Stellt man die von Lyotard fokussierte künstlerische Zeitauffassung Adornos Plädoyer für subjektive Zeitgestaltung in der Kunst gegenüber, sind zwei Aspekte besonders hervorzuheben: Erstens Lyotards Auffassung von Präsenz und zweitens seine Auseinandersetzung mit seiner Zeit, der postmodernen Gegenwart. Beide hat er in »Le temps, aujourd'hui« erörtert. Bereits in Lyotards Sprachauffassung spielt Präsenz eine wichtige Rolle, ist doch für ihn jede Phrase ein »Jetzt« im Sinne eines Ereignisses.[533] Diese sei unfassbar und undarstellbar, was jedoch zumeist vergessen werde. Die Zeit der Präsenz ist daher paradox: sie schließt die Erfahrung ein, dass man immer entweder zu früh oder zu spät komme, dass man das Ereignis nicht darstellen könne. Zugleich Zeit der Differenz, werde diese Paradoxie in der Kunst in Erinnerung gerufen. Die Erfahrung der Präsenz schließe die der Enteignung des Geistes, des Selbst ein. In diesem Sinn kommt sie der des Erhabenen in Adornos Kant-Kritik nahe.[534] Die Begegnung mit dem Ereignis beinhalte für das Subjekt eine bedrohliche Begegnung mit dem Anderen.[535] Alterität, Diskontinuität und Differenz sind die Kategorien, denen in Lyotards Ästhetik besondere Bedeutung zukommt. Mit ihnen schließt er an Überlegungen an, die er bereits in *Discours, figure* und dann in *Le différend* anstellte und die er beständig weiterentwickelte, indem er die Komplexität und Vielfalt der Begriffe in unterschiedlichen Kontexten erschloss. »Lyotard fears that the current drive of social development towards achieving greater forms of complexification may abolish human access to the otherness of experience, the allusiveness to the sense of ›something happening‹ that his entire philosophical project aims to evoke without ever encapsulating«[536], charakterisierte Gary K. Browning diese Grundlinie in Lyotards Denken. Emilia Steuerman hat Lyotards Kritik an Habermas mit

[533] Vgl. Lyotard, »Le temps, aujourd'hui«, S. 70.

[534] Ebd.: »Que quelque chose arrive, l'occurrence, signifie que l'esprit est déproprié. L'expression ›Il arrive que …‹ est la formule même de la non-maîtrise de soi sur soi.«

[535] Ebd.: »L'événement rend le soi incapable de prendre possession et contrôle de ce qu'il est. Il témoigne que le soi est essentiellement passible d'une altérité récurrente.«

[536] Browning, *Lyotard and the End of Grand Narratives,* S. 15.

deren unterschiedlicher Haltung zu Gleichheit und Andersheit erklärt und dabei in Hinblick auf Lyotards Konzept des Inhumanen seine Nähe zu Levinas herausgestellt: »Lyotard would say that what makes us human is the inhuman in us, that is, that which resists all our attempts to reduce ›otherness‹ to the same.«[537]

Hat sich auch der postmoderne Lyotard, wie häufig betont wird, von der radikal provozierenden Beschreibungsform des Gesellschaftlichen der *Economie libidinale* abgewandt,[538] bleiben die Grundfragen dennoch dieselben. Bereits in der *Economie libidinale* spielte die Zeit eine wichtige Rolle. Auch bei der Lektüre von *L'inhumain* sollte nicht in den Hintergrund treten, dass Lyotard die Frage der künstlerischen Zeit weiterhin vor dem Hintergrund des Energiemodells der *Economie libidinale* denkt: Wie er bereits in seinem Essay zu Monory erläutert hat, steht Kunst für ihn im Gegensatz zum ökonomischen Denken, das den Umgang der modernen Zivilisation mit der Zeit präge. In *L'inhumain* beschreibt er, wie die spezifische Zeitlichkeit des Kunstwerks, seine Präsenz, im Gegensatz zu seiner Konservierung als Kulturerbe stehe.[539] Diese Überlegungen sind im Vergleich mit Adornos aktualisierender Kunstauffassung interessant. Adorno betrachtete ebenfalls die Gegenwart als unumgänglichen Ausgangspunkt von Interpretation im Sinne Walter Benjamins.[540] Lyotard zufolge erlaubt der punktuelle Zeitcharakter der Werke deren permanente Aktualisierung, weil auch Sinn als ereignishaft zu denken sei.[541] Lyotards Auffassung nach gibt es keine originäre Frische, jedoch eine ebenso große Vielzahl von Zuständen der Frische wie Blicke, die sich dem Unvorhersehbaren vorurteilslos öffnen: soviele Male Präsenz wie Seele.[542]

Lyotards Auffassung von Präsenz wohnt eine kritische Dimension inne. Diese erschließt sich anhand seiner gesellschaftskritischen Bemerkungen zum Umgang mit Zeit in seiner postmodernen Gegenwart.

[537] Steuerman, *The Bounds of Reason*, S. 96.

[538] Siehe dazu u. a. Williams, *Lyotard*.

[539] Lyotard, »Conservation et Couleur«, S. 159: »[…] l'œuvre […] est vive, ponctuelle, c'est à dire située et momentanée. Je dirai qu'elle est, selon cette approche, essentiellement dépense plutôt que réserve, que si elle s'expose, c'est plutôt à l'incertitude de son futur qu'à sa concession perpétuelle dans le patrimoine culturel.«

[540] Zu Adornos Interpretationstheorie siehe u. a. Danuser, »›Zur Haut zurückkehren‹«.

[541] Damit wäre auch die Idee zu modifizieren, ein Original oder einen Originalklang authentisch zu rekonstituieren.

[542] Ebd., S. 162 f.: »Il n'y a pas une fraîcheur originaire, mais autant d'états de fraîcheur, que, disons, de regards désarmés. Autant de fois de la présence qu'il y a de l'âme […].«

Lyotard kritisiert vorrangig, dass die existentielle Dimension der Zeit verdrängt und so perfekt wie möglich vergessen werden solle. Es erscheint konsequent, dass er der Musik als der Zeitkunst schlechthin bei der Kritik dieser gesellschaftlichen Tendenz eine tragende Rolle zukommen lässt. Die Tendenz des modernen Menschen, die Zeit zu beherrschen, erläutert Lyotard mit Hilfe des Leibniz'schen Modells der Monade: Als oberste denkbare Grenze hätte Gott die perfekte Fähigkeit, Informationen zu speichern und zu archivieren, er wäre demnach zeitlos.[543] Am anderen Ende der Skala stehe der materielle Punkt, der als Elementarteilchen keine Fähigkeit zur Synthese besitze und daher ebenfalls zeitlos sei. Das menschliche Gehirn steht zwischen diesen Extremen. Für Lyotard ist es ein komplexes Speicherorgan mit der Tendenz, der göttlichen Perfektion nachzueifern.

Mit diesen Überlegungen zum Umgang des postmodernen Menschen mit der Zeit verbindet Lyotard Kritik am Kommunikations- und Informationszeitalter. Einmal mehr nimmt er damit von Habermas' Ansatz des kommunikativen Handelns Abstand. Die Tendenz, alles und jedes rational zu kommunizieren, sieht er insofern kritisch, als sie sich seiner Auffassung nach von den Idealen der Aufklärung entferne. Allumfassende Kommunikation stehe in keinerlei Bezug zu den traditionellen philosophischen und politischen Fragen, wie sie im Zuge der Aufklärung gedacht worden seien. Denn diese zielen auf Bildung einer Gemeinschaft ab, die nicht auf einer verbalen Vereinbarung basiere, sondern eine Gefühlsgemeinschaft sei.[544] Diese Problematik schlage sich auch im Gebrauch der neuen Technologien nieder. Im Gegensatz zu den Zielen der Aufklärung seien Informationsgewinn und Profitmaximierung das Ziel von Technologisierung, einschließlich der Verwendung von Sprache und Schrift.[545] Folge die zunehmende technische Weiterentwicklung auch dem Fortschrittsgedanken, so zeige sie doch zugleich, dass dieser Fortschritt keineswegs mit einer zunehmenden Verwirklichung von Humanität verbunden sei.[546] Wie Adorno spricht

[543] Lyotard, »Le temps, aujourd'hui«, S. 76: »Pour une monade supposée parfaite, comme est Dieu, il n'y a finalement plus du tout d'unités d'information. Dieu n'a rien à apprendre. Dans l'esprit divin, l'univers est instantané.«

[544] Vgl. ebd., S. 73.

[545] Ebd.: »Toute technologie, à commencer par l'écriture considérée comme une technè, est un artefact qui permet à ses usagers de stocker plus d'informations, de renforcer leur compétence et d'optimiser leurs performances.«

[546] Vgl. ebd., S. 75.

Lyotard auch von »Barbarei«, in der die Kultur zu versinken drohe, wie sich anhand zunehmender Verarmung der Kenntnisse und der Kulturtechniken zeige:

> Wir machen eher die umgekehrte Erfahrung: neue Barbarei, Neoanalphabetismus und Verarmung der Sprache, neue Armut, eine gnadenlose Umformung der Meinung durch die Medien, eine Verelendung des Geistes, eine Atrophie der Seele, wie sie Walter Benjamin und Theodor W. Adorno unaufhörlich hervorgehoben haben.[547]

Die angestrebte Universalität in der Informationsvermittlung lösche Lyotard zufolge das Ereignis aus, neutralisiere es.[548] Per definitionem das Unbekannte und Unvorhersehbare, könne es nie im Rahmen von vorhersehbaren Prozessen erscheinen. Absolute Kontrolle sei mit der Erfahrung des Ereignisses inkompatibel. Da es bei technischen Prozessen darum gehe, die Gegenwart der Zukunft unterzuordnen, einer Zukunft, die zur Gänze determiniert sei, gehen jegliche Kontingenz und Unsicherheit verloren. Digitalisiert werde die Gegenwart nicht mehr in ihrer Fragilität und Flüchtigkeit wahrgenommen. Das Modell für einen solchen Umgang mit der Zeit ist Lyotard zufolge in der Praxis umfasssender finanzieller Absicherung zu finden. Vorauszahlungen, Versicherungen und Garantien versprechen eine möglichst sichere, vorhersehbare Zukunft. Kapitalismus, Kapitalwirtschaft und das Streben nach Vergrößerung des Wissens ergänzen sich und sind eng verbunden.[549] Wie Lyotard darlegt, geschehe die Investition in die Zukunft auf Kosten der Gegenwart.[550] Deutlich ist hier die marxistische Grundierung von Lyotards Gesellschaftskritik zu erkennen, die er mit Adorno teilt.[551] Die Nähe der beiden Denker wird noch offensichtlicher, wenn Lyotard die geschichtliche Dimension der kritisierten Situation aus einer Perspektive erläutert, die der der *Dialektik der Aufklärung* sehr nahekommt. Von Anfang an habe die Menschheit versucht, die Zeit zu kontrollieren, nämlich mit Hilfe des Mythos, in dem Anfang und Ende in einem aufeinander abgestimmten Verhältnis zueinander stehen.[552] Das göttliche

---

[547] Lyotard, »Zeit heute«, S. 79.
[548] Vgl. Lyotard, »Le temps, aujourd'hui«, S. 77.
[549] Vgl. ebd., S. 78.
[550] Vgl. ebd., S. 78 f.
[551] Dass es auch diese Dimension ist, die Adornos Denken für das 21. Jahrhundert aktuell erscheinen lässt, insbesondere wenn man über Europa hinausblickt, hat Rodrigo Duarte erläutert. Vgl. Duarte, *Deplatzierungen*.
[552] Lyotard, »Le temps, aujourd'hui«, S. 79: »Depuis ses origines, l'humanité a mis en

Orakel nehme die Zukunft vorweg. Der Mythos, das erste Mittel, das Ereignis mit Hilfe der Orakel zu neutralisieren, wurde Lyotard zufolge in dem Moment aufgegeben, als Kapitalismus und Technik zu effizienteren Mitteln heranwuchsen, die Zeit zu kontrollieren. Im Unterschied zum Mythos legitimiere sich das Projekt der Moderne in Hinblick auf die Zukunft und stelle damit ein besseres Mittel dar, die zunehmende Komplexität zu lenken. Allerdings sei diese »Programmierung der Zukunft« vom Projekt einer Emanzipation der Menschheit zu unterscheiden. Sicherheit sei nicht Freiheit, bemerkt Lyotard mit kritischem Blick auf die Postmoderne, die das »Projekt« der Moderne zu einem »Programm« gemacht habe. Werde das Programm auch den mit der zunehmenden Komplexität der Welt sich stellenden Herausforderungen besser gerecht, neutralisiere es mit dem Ereignis jedoch auch die menschliche Freiheit.[553] Wie Adorno führt Lyotard Kritik an instrumenteller Rationalität und am Kapitalismus zusammen.[554] Die Rolle, die er der Kunst zuschreibt, ergibt sich aus seiner Zeitkritik. Die Tendenz zu immer größerer Verfügbarkeit von Information stehe in Konflikt mit der Sprache der Kunst. Letztere sei kein Instrument, das den Geist mit möglichst exaktem Wissen zu versorgen hätte, sondern ein Wahrnehmungsfeld, das unabhängig vom Sprecher existiere. Die Sätze seien vielmehr diskontinuierliche, spasmodische Konkretionen eines sprechenden Umfeldes, das man mit Malraux und Merleau-Ponty auch als »Stimme der Stille« bezeichnen könne.[555]

Wie für Adorno stellen Kunst und Ökonomie für Lyotard unüberwindbare Gegensätze dar. Der sprachliche Modus der Kunst sei von Regellosigkeit des Urteils und Imagination charakterisiert. Der Gegensatz von Kunst und Wissenschaft, der sich aus der Dominanz der in-

---

place un moyen spécifique propre à contrôler le temps, le récit mythique. Le mythe permet en effet de placer une séquence d'événements dans un cadre constant où le commencement et la fin d'une histoire forment une sorte de rythme ou de rime […].«

553 Ebd., S. 80: »La liberté n'est pas la sécurité. Ce que certains ont nommé le post-moderne ne désigne peut-être qu'une rupture, ou du moins une fêlure, entre un ›pro‹ et l'autre, je veux dire: entre le projet et le programme. Celui-ci semble aujourd'hui pouvoir, beaucoup mieux que celui-là, relever le défi lancé à l'espèce humaine par le procès de complexification. Mais parmi les événements que le programme s'efforce de neutraliser autant qu'il peut, il faut, hélas, compter aussi les effets imprévisibles qu'engendrent la contingence et la liberté propre au projet humain.«

554 Ebd., S. 81: »Le capital n'est pas un phénomène économique et social. Il est l'ombre que le principe de raison projette sur les relations humaines.«

555 Vgl. ebd., S. 83.

strumentellen Rationalität in der westlichen Gesellschaft ergebe, dränge die Kunst in den Bereich der Unterhaltung ab. Sie solle von der Obsession, die Zeit zu kontrollieren, ablenken.[556] Daher komme dem Denken, der Philosophie, die auf das unvorhersehbare Ereignis gerichtet sei, wie der Kunst die Funktion des Widerstandes zu. Letztlich sei es das Ereignis selbst, das von seiner Existenz Zeugnis ablege.[557] Die Haltung, die vom Künstler wie vom Publikum gefordert wäre, um es wahrzunehmen, stehe im Gegensatz zur vorausplanenden Haltung der instrumentellen Vernunft. Sie stelle eine praktische Alternative zur von der Ökonomie geforderten Haltung dar. Die Unkontrollierbarkeit der Zeit, die sie in Erinnerung rufe, ist für Lyotard ein Leitgedanke, der sein Denken mit Levinas, Derrida und Deleuze verbindet.[558]

Ähnlich wie Adornos Gesellschafts- und Rationalitätskritik ist auch Lyotards kritische Zeitanalyse gegen jegliche Spielart von Totalitarismus gerichtet. Auch seine Gesellschaftskritik ist Kritik am Faschismus, dessen Strukturen er aufdecken und durch Widerstand entmachten will. Die Haltung, für die er plädiert, steht in Opposition zu faschistischen Haltungen und ist damit immanent politisch auch dort, wo es auf den ersten Blick um philosophische bzw. kunstphilosophische Fragen geht. Die Stellung der Kunst zur Politik ist damit faschistischer Instrumentalisierung der Ästhetik entgegengesetzt. Letztere nimmt den Mythos in Gebrauch, um den Wagner'schen Traum eines totalen Werks in der Realität zu verwirklichen, wie Lyotard ausführt:

Der Nationalsozialismus hat das Verhältnis in gewisser Weise umgedreht: die Kunst ersetzt hier ausdrücklich die Politik. Die Nazis machen bekanntlich von den Medien, der Massenkultur und den neuen Technologien einen aus-

---

556 Ebd., S. 85: »[…] la grossière séparation des sciences et des arts que prescrit la culture occidentale moderne […] a pour corollaire, on le sait, de reléguer les arts et la littérature dans la misérable fonction de distraire les êtres humaines de ce qui les harcèle et les harasse en permanence, l'obsession de contrôler le temps.«

557 Vgl. ebd., S. 86.

558 Ebd.: »Ce qui, selon celle-ci, s'appelle ›étude‹ et ›lecture‹ requiert que toute réalité soit traitée comme un message obscur adressé par une instance inconnaissable, voire innommable. […] il faut prêter l'oreille au phénomène, le déchiffrer et l'interpréter, évidemment, mais avec humour, sans ignorer que l'interprétation à son tour sera interprétée comme un message non moins énigmatique, Levinas dirait: non moins merveilleux, que ne l'était l'événement initial. La problématique derridienne de la déconstruction et de la différence, le principe deleuzien de nomadisation relèvent, tout différents qu'ils soient, de cette approche du temps. Le temps y demeure incontrôlé, il ne donne pas lieu à travail, au sens du moins où s'entend communément le mot ›travailler‹.«

gedehnten und systematischen Gebrauch, um [die totale Mobilisation] aller Formen von Energie zu realisieren. Auf diese Weise [schreiben] sie den Wagnerschen Traum vom »Gesamtkunstwerk« in die Welt der Tatsachen ein.[559]

Denken und Kunst sind für Lyotard wie für Adorno Enklaven des Widerstands, die zunehmend vom Markt integriert zu werden drohen. Dadurch verändere sich auch die Qualität des Neuen, das zur Innovation degradiert werde.[560] Der Widerstand bestehe nicht zuletzt darin, dass auf eine Stimme unbekannter Herkunft gehört werde, die Fragen provoziere, auf die keine definitive Antwort gegeben werden könne. Sie nötige dazu, die Zukunft offen zu lassen.

4.16 Stille: Ende und Zukunft informeller Kunst

Vielfach wird ein resignativer Zug in Adornos Denken herausgestrichen, mit dem auch die von ihm wiederholt behandelte Thematik des Verstummens zu korrespondieren scheint. Roger Behrens etwa versucht, Adornos Theorie gegen die Tendenz der kritischen Philosophie zu verstummen stark zu machen. Das Schweigen der kritischen Philosophie deutet er als Protest und Zwang, nicht sprechen zu dürfen. Es könne als korrekturbedürftiger Ausgangspunkt angesehen werden, dass dessen Wurzeln bei Adorno selbst zu finden seien.[561] Was die Kunst betrifft, lassen Adornos Ideal von Einheit und seine Analysen einer zunehmend von Zerrissenheit geprägten Moderne einen Bruch in seinem Kunstverständnis vermuten, der in eine Aporie zu münden drohe. Diese äußere sich darin, dass Adorno die künstlerische Avantgarde seiner Zeit und die Zukunft der Kunst insgesamt negativ beurteile. Seine Essays zur Wiener Schule und zur Avantgarde der 1950er Jahre gelten als Zeugnisse einer solchen Haltung. Auch sein Insistieren darauf, die bloße Lektüre der Partitur als adäquaten, wenn nicht adäquatesten Rezeptionsmodus anzusehen, hat zu ähnlich kritischen Reaktionen geführt.[562] In Anknüpfung an Albrecht Wellmer hat Shierry Weber Nicholsen deshalb vorgeschlagen, Adornos Ästhetik selbst als »Spätwerk« zu betrachten: »As an attempt to grasp these ›late‹ phenomena

[559] Lyotard, »Zeit heute«, S. 92, Modifikationen S. K.
[560] Vgl. Lyotard, »Le temps, aujourd'hui«, S. 88.
[561] Vgl. Behrens, *Verstummen*, S. 6.
[562] Siehe dazu auch Paddison, »Performance, Analysis, and the Silent Work«.

and to give form to the discontinuities between subject and object, Adorno's own work is late work as well, and its difficulties are consonant with its enterprise.«[563] Ohne gewisse aporetische Züge in Adornos Werk zu leugnen, legt der Vergleich mit Lyotard eine Modifizerung der Einschätzung nahe, Adornos Werk markiere einen aporetischen Endpunkt. Entsprechend seinen eigenen Überlegungen ist das Hauptcharakteristikum eines Spätwerks ein Auseinanderfallen von Subjektivität und Objektivität, was zu Brüchen und Diskontinuität führe. Bereits Adornos Fokussierung des Momentanen und Ereignishaften der ästhetischen Erfahrung verweist auf die Nähe seiner Zeitauffassung zu der – ebenfalls Diskontinuität hervorhebenden – Benjamins und Lyotards. Seine Ausführungen zum Verstummen können daher auch als Radikalisierung dieser Überlegungen betreffend das Phänomen der Diskontinuität betrachtet und für ein Verständnis aktueller künstlerischer Phänomene produktiv gemacht werden.[564]

In der *Ästhetischen Theorie* knüpft Adorno an Hegel an und radikalisiert dessen Position, indem er wie Lyotard die Möglichkeit eines realen Endes der Kunst ins Auge fasst.[565] Anders als bei Lyotard, der in seinem Monory-Buch vor allem angesichts der zunehmenden Dominanz des Kapitalismus ein Ende der Kunst heraufziehen sieht, ist für Adorno der drohende Untergang mit den inneren Entwicklungen der Kunst, ihrer immanenten Selbstkritik verbunden: »Die Revolte der Kunst, teleologisch gesetzt in ihrer ›Stellung zur Objektivität‹, der geschichtlichen Welt, ist zu ihrer Revolte gegen die Kunst geworden; müßig zu prophezeien, ob sie das überdauert.«[566] Diese Krise entstehe daraus, dass sich die Sprachlosigkeit der Welt, die zunehmende Entfremdung und Verdinglichung, auch der Kunst mitteile.[567] Stummheit, negativer Ausdruck, sei insofern prekär, als er sich gegen die eigene Existenz wende: »In der Verarmung der Mittel, welche das Ideal der

[563] Weber Nicholsen, *Exact Imagination, Late Work*, S. 8.
[564] Bereits Frederic Jameson hat die Möglichkeit angesprochen, dass es zumindest in gewissen Punkten einen »postmodernen Adorno« geben könnte, wobei er insbesondere dessen Überlegungen zur musique informelle, zu Mahler, Berg und Cage sowie Adornos Skepsis gegenüber einer typisch modernen, auf Fortschritt gerichteten Zeitauffassung im Blick hatte. Siehe dazu Jameson, *Late Marxism*.
[565] Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 13.
[566] Ebd.
[567] Ebd., S. 39: »Moderne ist Kunst durch Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete; dadurch, nicht durch Verleugnung des Stummen wird sie beredt; daß sie kein Harmloses mehr duldet, entspringt darin.«

Schwärze, wenn nicht jegliche Sachlichkeit mit sich führt, verarmt auch das Gedichtete, Gemalte, Komponierte; die fortgeschrittensten Künste innervieren das am Rande des Verstummens.«[568] Zugleich sieht Adorno Verstummen als Widerstand gegen falsche Glätte an, gegen ungebrochene Schönheit, die in keinem Bezug mehr zur Widersprüchlichkeit der Wirklichkeit stehe und damit zu einer Degradierung der Kunst führe.[569] Für Adorno ist die Stummheit der Kunst Resultat eines Mangels, der die Realität präge und auf den Kunst kritisch reagiere: »Kunst verklagt die überflüssige Armut durch die freiwillige eigene; aber sie verklagt auch die Askese und kann sie nicht simpel als ihre Norm aufrichten.«[570] Ist bei Lyotard Askese Teil einer Haltung, die des Unausdrückbaren und Vergessenen eingedenk ist und damit zur kritischen Revision der Kultur beiträgt, scheint Adorno in höherem Maße von der Machtlosigkeit der Kunst angesichts des Verlusts der Erfahrung überzeugt. Dass sie ein positives Gegenbild bereitstellen könnte, ist aus seiner Sicht unmöglich. Dieses Bilderverbot bedrohe Kunst in ihrer Existenz: »Daß freilich die Welt, die nach Baudelaires Vers ihren Duft und seitdem ihre Farbe verloren hat, ihn von der Kunst wiederempfange, dünkt nur der Arglosigkeit möglich.«[571] Bringt Adorno hier seine Skepsis gegenüber der lebensverändernden Kraft der Kunst zum Ausdruck, hält er zugleich an der Notwendigkeit fest, unsagbares Leid zum Ausdruck zu bringen. Diese Verpflichtung verbiete uneingeschränkte Heiterkeit, die Verrat an den Toten wäre.[572] Als Beispiel dafür, dass diese Problematik bereits in der Romantik wahrgenommen wurde, führt Adorno Schubert an: »Übrigens fragte schon während der ersten Romantik ein später von Affirmation so ausgebeuteter Künstler wie Schubert, ob es fröhliche Musik überhaupt gebe.«[573] Die Widersprüche der Kunst, die sich sui generis zwischen Kritik und Affirmation bewege, münden Adorno zufolge letztlich in Schweigen:

In ihrer Wahrheit selbst, der Versöhnung, welche die empirische Realität verweigert, ist sie Komplize der Ideologie, täuscht vor, Versöhnung wäre schon. Kunstwerke fallen ihrem Apriori, wenn man will, ihrer Idee nach in den

568 Ebd., S. 66.
569 Vgl. ebd., S. 85.
570 Ebd., S. 66.
571 Ebd.
572 Ebd.: »Das Unrecht, das alle heitere Kunst, vollends die der Unterhaltung begeht, ist wohl eines an den Toten, am akkumulierten und sprachlosen Schmerz.«
573 Ebd.

Schuldzusammenhang. Während ein jegliches, das gelang, ihn transzendiert, muß ein jegliches dafür büßen, und darum möchte seine Sprache zurück ins Schweigen: es ist, nach einem Wort von Beckett, a desecration of silence.[574]

Allerdings ist zu betonen, dass, wie bereits seine Texte zu Schubert zeigen, die pessimistische Seite auch bei Adorno nur eine Seite der Medaille ausmacht.[575] Roger Behrens hat erläutert, dass sprachlose Kunst und »letzte« Philosophie zugleich über sich hinausweisen: als bestimmte Negation sind sie mit konkreter Utopie verknüpft.[576] Ist Schweigen somit einerseits Konsequenz der Krise der Kunst, eröffnet es andererseits einen Ausweg daraus. Berücksichtigt man diese doppelte Bedeutung der Stille bei Adorno, löst sich auch die Aporie hinsichtlich der neuen Musik auf. Der Vergleich mit Lyotard legt hier allerdings eine weitere Sichtweise nahe. Nicht nur die Denkfigur der bestimmten Negation, sondern auch die der Selbstreflexion verweist – vor dem Hintergrund der Kant-Kritik beider Autoren – auf die Art und Weise, wie eine mögliche Überwindung der mit Stummheit verbundenen Aporie gedacht werden könnte. Wie bei Lyotard ist auch bei Adorno Stille Ausdruck von Selbstreflexion. Bei beiden impliziert Verstummen auch Transzendenz: »Ästhetische Transzendenz und Entzauberung finden zum Unisono im Verstummen: in Becketts œuvre,«[577] schreibt Adorno in der *Ästhetischen Theorie*. Die Absage an Sprache und Beredtheit nähere die Kunst der Stummheit der Natur an. Darin kündige sich eine tiefgreifende Transformation an:

Daß die bedeutungsferne Sprache keine sagende ist, stiftet ihre Affinität zum Verstummen. Vielleicht ist aller Ausdruck, nächstverwandt dem Transzendierenden, so dicht am Verstummen, wie in großer neuer Musik nichts so viel Ausdruck hat wie das Verlöschende, der aus der dichten Gestalt nackt heraustretende Ton, in dem Kunst vermöge ihrer eigenen Bewegung in ihr Naturmoment mündet.[578]

In seiner Stummheit, die sich im Werk in sprachkritische Rätselhaftigkeit transformiert, ist das Naturschöne Vorbild der Kunst: »Wider den Identitätsphilosophen Hegel ist Naturschönheit dicht an der Wahrheit,

[574] Ebd., S. 203.
[575] Zur Bedeutung von Schubert für Adorno siehe auch Hinrichsen, »Produktive Konstellation«.
[576] Vgl. Behrens, *Verstummen*, S. 16.
[577] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 123.
[578] Ebd.

aber verhüllt sich im Augenblick der nächsten Nähe. Auch das hat Kunst dem Naturschönen abgelernt.«[579] Während sich Kommunikation, »Anpassung des Geistes an das Nützliche, durch welche er sich unter die Waren einreiht, und was heute Sinn heißt«[580], unkritisch und affirmativ der Weltordnung einfüge, sei dagegen die Artikulation der Kunst auf Schweigen aus und nähere sich dadurch der Natur an.[581] Hat Adorno von Ausdruck im Sinne einer Beseelung der Natur als Vermenschlichung gesprochen, muss betont werden, dass dieser Naturvorstellung eine utopische Dimension innewohnt. Naturschönheit ist in ihrer Stummheit für Adorno kritisch, weil der stumme Ausdruck des Naturschönen die Erscheinung eines Nichtseienden impliziere.[582] Vom Naturschönen übernehme die Kunst die »Absage an jeglichen Gebrauch, wäre es auch der durchs Einlegen menschlichen Sinnes sublimierte«[583]. Hervorzuheben ist, dass wie bei Lyotard Stummheit hier die Grenze menschlichen Vermögens markiert, die Grenze der Sprache angesichts des Leidens, wie Adorno am Beispiel von Celan erörtert.[584] Die Sprache der Gedichte Celans, die »das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen«, sei »die des Toten von Stein und Stern. Beseitigt werden die letzten Rudimente des Organischen; zu sich selbst kommt, was Benjamin an Baudelaire damit bezeichnete, daß dessen Lyrik eine ohne Aura sei.«[585] Mit Hilfe der Stummheit gelingt Transzendenz: »Die unendliche Diskretion, mit der Celans Radikalismus verfährt, wächst seiner Kraft zu. Die Sprache des Leblosen wird zum letzten Trost über den jeglichen Sinnes verlustigen Tod.«[586] Wie hier deutlich wird, steht der sich bei Adorno abzeichnende Ausweg aus der Sackgasse einer notwendigerweise verstummenden Kunst in Zusammenhang mit seiner Auffassung von Transzendenz. Als konkrete geistige und physische Haltung, die sich als künstlerische Geste manifestiert, ist sie nicht als Weltflucht zu werten. Weniger negative Metaphysik »der Verzweiflung

---

[579] Ebd., S. 115.
[580] Ebd.
[581] Ebd.: »Das Lückenlose, Gefügte, in sich Ruhende der Kunstwerke ist Nachbild des Schweigens, aus welchem allein Natur redet.«
[582] Ebd.: »Die Würde der Natur ist die eines noch nicht Seienden, das intentionale Vermenschlichung durch seinen Ausdruck von sich weist.«
[583] Ebd.
[584] Vgl. ebd., S. 477.
[585] Ebd.
[586] Ebd.

darüber, dass die bessere Welt, die eigentlich möglich wäre, angesichts der herrschenden Verhältnisse doch unmöglich bleibt«[587], vollzieht sich, wie Adorno an Celan erklärt, Transzendenz, die in Verstummen mündet, konkret als Prozess im Material: als »Bahn vom Entsetzen zum Verstummen«. Die Sprache zeichne die Entgegenständlichung der Natur, deren Absterben, nach: »Entfernt analog dazu, wie Kafka mit der expressionistischen Malerei verfuhr, transponiert Celan die Entgegenständlichung der Landschaft, die sie Anorganischem nähert, in sprachliche Vorgänge.«[588] Stille erscheint als das wichtigste Element, in dem sich größtmögliches Schmerzbewusstsein und Hoffnung in ihrer kleinsten möglichen Form begegnen. »Der Versuch der Kunst, das Stumme zum Sprechen zu bringen, ersetzt letztendlich die Hoffnung auf Versöhnung durch den Gerechtigkeitsgedanken«[589], hielt Ludger Schwarte in Hinblick auf eine Ästhetik des Erhabenen bei Adorno fest. Wie bei Lyotard zeichnet sich in der Fokussierung der Stille auch die Perspektive ab, die Adorno für die Avantgarde entwirft. Deren Aktualität ist, wie beispielsweise die Werke Nonos seit den 1980er Jahren und deren anhaltende Wirkungskraft zeigen,[590] auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts ungebrochen.

Als letzter und entscheidender Punkt der Konvergenz von moderner und postmoderner Ästhetik nach Adorno und Lyotard kann somit der Stellenwert, den beide der Stille einräumen, angesehen werden. Bereits der Umstand, dass Stille Signal eines Unrechts sein kann, wenn Menschen, Sprachen oder Äußerungen zum Schweigen gebracht werden,[591] verweist auf die zentrale Bedeutung von Stille als Negativform des Ereignisses bei Lyotard. Stille konfrontiert auch bei ihm in einem zweifachen Sinn mit Leere: mit Differenz im ontologischen Sinn und mit der Gefahr des Nihilismus.[592] Ziel der Kunst ist für ihn wie auch für Adorno Widerstand, Stille bildet ein wichtiges Element dieses Widerstands.[593] Kunst verweist Lyotard zufolge auf die Grenzen menschlichen Handelns und Denkens. Daher bilde sie eine Bastion gegen die Ideologie des postmodernen »Anything goes«. Sie ziele aber auch da-

---

[587] Behrens, *Verstummen*, S. 214.
[588] Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 477.
[589] Schwarte, *Die Regeln der Intuition*, S. 84.
[590] Zur Bedeutung der Stille bei Nono siehe u. a. Allwardt, *Die Stimme der Diotima.*
[591] Siehe dazu auch Armstrong, *The Radical Aesthetic.*
[592] Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 67.
[593] Vgl. Lyotard, *Heidegger et « les juifs »*, S. 84.

rauf ab, die Erfahrung der Leere zu reflektieren und zu ermöglichen. Daher sei sie auch Voraussetzung der Erfahrung des Ereignisses,[594] das für das Unerwartete und das Neue stehe.[595] Leerraum zwischen den Sätzen und daher auf diese angewiesen, um wahrgenommen zu werden, sei Stille der Erfahrung vorgängig. Sie beinhalte Gegenwart und Vergangenheit.[596] Die Erfahrung, dass nichts geschehe, die Erfahrung der Fragilität, sei letztlich Erfahrung der Zeit. Da Stille Lyotard zufolge auch das Ausbleiben des Ereignisses, dessen negative Dimension, markiert, verbindet er sie mit dem Erhabenen. Vor diesem Hintergrund führt sie zur bereits von Adorno für die Moderne formulierten, auch in der Postmoderne brennenden Sinnfrage, auf die die metaphysischen Implikationen von Lyotards Ästhetik reagieren. Überschneiden sich Lyotards Überlegungen zu Kants Ästhetik des Erhabenen und seine in *Le différend* dargelegten sprachphilosophischen Positionen in der Erfahrung der Stille,[597] arbeitet er, indem er die Stille ins Zentrum seiner Ästhetik stellt, zugleich eine Alternative zu Heidegger aus. Auch darin liegt einmal mehr eine Parallele zu Adorno.[598]

Wie Adorno reflektiert Lyotard die Dimension des Leidens, was bisher in Hinblick auf seine Ästhetik trotz des großen Interesses an der ethischen Dimension seiner Philosophie kaum wahrgenommen wurde. Für Lyotard ist die Leere, mit der Stille konfrontiert, eine schmerzvolle Erfahrung.[599] Seiner Auffassung nach ist es die Arbeit an der Sprache, die diese Dimension spürbar macht. Die Gnade der Gabe, die in der Kunst erfahrbar werde, folge dem Appell des Körpers, der wie der Geist mit seiner Bedürftigkeit konfrontiert werde.[600] Die schmerzhafte Selbstreflexion des Denkenden beinhalte eine andere Erfahrung von Zeit. Passivität sei Voraussetzung dafür, das Ereignis in seiner Unvor-

[594] Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 67.
[595] James Williams hat diese Ambiguität des Ereignisses bei Lyotard betont: dass die mit dem Gefühl des Erhabenen verbundene Grenzerfahrung zur Suche nach neuen Ausdrucksweisen motiviere. Vgl. Williams, *Lyotard*, S. 36 f.
[596] Vgl. Lyotard, *Pérégrinations*, S. 67.
[597] Vgl. Lyotard, »Quelque chose comme: ›communication … sans communication‹«, S. 124.
[598] Zu Lyotards Auseinandersetzung mit Heidegger siehe Reese-Schäfer, *Lyotard zur Einführung*.
[599] Lyotard, »Si l'on peut penser sans corps«, S. 27: »Cette mise sous vide, cette évacuation, tout le contraire d'une activité identificatoire, sélective, conquérante, ne va pas sans souffrance.«
[600] Ebd.: »On perd la jouissance de l'acquis.«

hersehbarkeit zu erfahren.[601] Das Leiden des Denkens und Formulierens bestehe daher darin, Askese zu üben, was auch bedeute, Stille und Leere aushalten zu können.

Inwieweit auch Lyotard die Problematik des Leidens reflektiert, ist in der Sekundärliteratur umstritten, wobei die divergierenden Positionen auf die unterschiedliche Beurteilung von Lyotards Geschichtsauffassung zurückzuführen sind.[602] Übereinstimmungen zwischen *Heidegger et « les juifs »*, *Pérégrinations* und *Le différend* zeigen, dass der Kategorie des Ereignisses neben der existentiellen auch eine historische Dimension innewohnt. Wie er in *Heidegger et « les juifs »* schreibt, habe Adorno erkannt, dass einzig eine Ruinenschrift der Situation angemessen sei, weil sie es ermögliche, die Klage zu hören. Sie bewahre das Vergessen, das man mit »den Juden« auszulöschen versucht habe:

> Man kann sich [lediglich] dort durchschlängeln, sich inmitten der Ruinen einschleichen, und die Klage vernehmen, die daraus emporsteigt, ihr Widerhall verleihen. Empfänglichkeit und Mitleid. Adorno schlägt sich zuletzt auf die Seite von Benjamins Schrift. Ist die Philosophie als Architektur zerstört, so können eine Ruinenschrift, Mikrologien und Graffitis der Aufgabe, die die ihre war, gleichwohl entsprechen. [Diese Schrift bewahrt] das Vergessene, das [man vergessen zu machen versuchte, indem man es tötete], sie sucht mittels Zerstörung [ihrer Repräsentationen und ihrer Zeugen], »der Juden«, sich dem [Unerinnerbaren] zu nähern.[603]

Wichtige Überlegungen zu Lyotards Auseinandersetzung mit Geschichte finden sich in der bisher kaum beachteten, gemeinsam mit der Malerin verfassten, 1983 publizierten Schrift *L'histoire de Ruth*. Das Werk Ruth Franckens analysierend, legt Lyotard darin dar, dass angesichts der geschichtlichen Desaster des 20. Jahrhunderts, der Verbrechen gegen die Humanität, wachsender Legitimationsdruck zu einer

---

[601] Ebd., S. 27 f.: »La douleur de penser n'est pas un symptôme, qui viendrait d'ailleurs s'inscrire sur l'esprit à la place de son lieu véritable. Elle est la pensée elle-même en tant qu'elle se résout à l'irrésolution, décide d'être patient, et veut ne pas vouloir, veut, justement, ne pas vouloir dire à la place de ce qui *doit* être signifié.«

[602] Christine Buci-Glucksmann hat im Besonderen in Hinblick auf Lyotards späte Texte unterstrichen, dass die künstlerische Geste, die er ins Zentrum seiner Ästhetik stellt, mit Leiden verbunden ist. Allerdings sei dieses Leiden transzendental: ein unsinnlicher Affekt. Vgl. Buci-Glucksmann, »Le différend de l'art«, S. 164. Cecile Lindsay dagegen hob hervor, dass Lyotards Überlegungen zum Gesetz vor dem Hintergrund von Spannungen zwischen Individuum und Gesellschaft auch das Leidenspotential des Körpers reflektieren. Siehe dazu Lindsay, »Corporality, Ethics, Experimentation«.

[603] Lyotard, *Heidegger und »die Juden«*, S. 56, Modifikationen S. K.

ethischen Grundierung der Kunst führe.[604] Kunst, die sich die Schuldfrage stelle, stelle auch das Verhältnis des Menschen zur Natur kritisch in Frage.[605] Wie Lyotard an den Arbeiten Ruth Franckens erläutert, nehme künstlerische Abstraktion in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Unterschied zu früheren Formen einen radikal asketischen Zug an. Damit stelle sie seiner Interpretation zufolge eine Antwort auf die mit der Postmoderne verbundenen Entzauberungen dar, die in den Verbrechen gegen die Menschheit gipfeln, derer sich die totalitären Regime im 20. Jahrhundert schuldig gemacht hatten. An seine Überlegungen in *Le différend* anknüpfend, wendet sich Lyotards Kommentar zum Œuvre von Ruth Francken gegen ein Verständnis von Sprache als System, dessen sich der Künstler bediene. Vielmehr sei Stille Ausgangspunkt des Sprechens.[606] Während die Welt spreche, befinde sich der Künstler im Zustand der Sprachlosigkeit. Bilden Beckett und Kafka für Adorno wichtige Bezugspunkte, um die Sprachkrise zu Beginn des 20. Jahrhunderts darzulegen, rekurriert Lyotard auf Parallelen zwischen Malerei und Literatur, um die postmoderne Sprachlosigkeit zu erläutern. Wie der Sprachkünstler wende sich auch der Maler gegen Ausdruck als bereits Vorhandenes. Entsprechend der Sprachauffassung von *Le différend* stehen bei der Analyse der Arbeit Franckens die Leerstellen im Vordergrund: Der Schrecken zeige sich an der die Form sprengenden Gestik.[607] Bereits in der Moderne der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stellte Sprachlosigkeit ein wesentliches Charakteristikum von Kunst dar, wie etwa Hofmannsthals berühmter Chandos-Brief belegt, auf den sich auch Adorno in der *Ästhetischen Theorie* bezieht. Wie Lyotard an Francken ausführt, radikalisiert sich diese Situation in der Postmoderne.[608] Sprach- und Schicksalslosigkeit seien nun Hauptquellen des Werkes.

---

[604] Francken, Lyotard, *L'histoire de Ruth*, S. 24 f.: »Quels dieux faut-il apaiser, avec quelles images, après les crimes contre l'humanité, après les sombres impulsions de l'inconscient? De quelles images jamais vues pouvons-nous espérer acquitter la dette que la cruauté a contractée?«

[605] Ebd.: »Ces questions hantent déjà la peinture surréaliste […]. Avec Bataille l'idée (ou l'idéologie) prévaut que la peinture est d'origine un rituel de rédemption pour les crimes perpétrés par les hommes contre la nature, surtout animale, la plus semblable à eux.«

[606] Vgl. ebd., S. 10.

[607] Vgl. ebd., S. 26 f.

[608] Ebd., S. 10: »Quel douloureux avantage on devrait avoir dans la création moderne à n'avoir pas d'héritage de langue à vaincre. Ruth se demande et se demandera toujours non seulement qui elle est, mais ce qu'elle fait et comment dire.«

Entwirft Adorno sein utopisches Konzept einer informellen Musik, das letztlich aus der babylonischen Sprachverwirrung eine qualitativ erneuerte Sprache entstehen lassen solle, spricht Lyotard in Anknüpfung an den Kunstkritiker Michel Tapié von informellem Expressionismus.[609] Mit der Geste der Zurücknahme reagiere die Kunst auf die geschichtliche Situation, die alle Werte und Konzepte in Frage gestellt habe. Die informelle Kunst sei kein Stil, sondern entspreche dem Zustand der europäischen Geschichte. Als informelle Expression, Geste der Zerstörung, gebe der künstlerische Ausdruck über die geschichtliche Situation Auskunft: bezeuge Zerstörung, Tod und Verbrechen.[610] Weniger sei die Kunst Anamnese als aktiver Widerstand,[611] wobei Lyotard, um die politisch-anarchische Bedeutung der künstlerischen Geste zu unterstreichen, Antigone und Artaud anführt.[612] Als anarchische Geste sei Kunst eine Absage an argumentative Politik. Unterstreicht Lyotard hier einerseits die Handlungsdimension der Kunst, betonen seine Ausführungen andererseits, dass sich eine Anamnese vollziehe in jenem Sinn, wie er in *L'inhumain* Réécriture beschreibt: Anamnese als Kritik an historischer Dokumentation, geregelter Aufarbeitung und institutionalisierter Erinnerung an die Schrecken der Geschichte.[613] Emilia Steuerman hat diese Funktion eines paradoxen Erinnerns, die Lyotard der Avantgarde der 1980er Jahre zuschreibt, betont und zu Adornos Position in Beziehung gebracht. Dieser sei jedoch an der Unmöglichkeit der Kunst verzweifelt, wogegen Lyotard Wege erforsche, die Unzulänglichkeit der Vernunft auszustellen.[614] Lyotard zu-

[609] Vgl. ebd., S. 26 f.

[610] Ebd., S. 32 f.: »Je suis le témoin de la destruction des visages. Je répète sur mes papiers (ce sont des gouaches sur papier) l'événement de ce crime. Peur et pitié, purgation tragique.«

[611] Vgl. ebd., S. 26 f.

[612] Ebd., S. 32: »C'est Antigone. Antigone n'est pas ›féminine‹. Elle crie Non! aux politiques, masculins et féminins. Artaud aussi.«

[613] Vgl. ebd., S. 35.

[614] Vgl. Steuerman, *The Bounds of Reason*, S. 47: »For Lyotard, a critique of totalitarianism has to produce a reflection on the ›immemorial‹ that is, on that which must non be forgotten but which, when remembered and represented, loses its particular significance. For him, the task of art and avant-garde is precisely that of testifying, withouth transforming the unique event into ›something to be remembered‹. Adorno has already spoken about this paradox, but felt, despairingly, after Auschwitz, that art had become impossible. Lyotard's remarks follow in that path. His distrust of reason makes him explore ways of exposing the deadness of reason.«

folge trennt ihr klassizistischer Zug informelle Malerei von Pop-Art, deren Farbenfreude er mit Kritik bedenkt.[615] Andererseits sei die asketische Kunst Ruth Franckens auch von Newmans und Rothkos Sublimem zu unterscheiden, weil dort ebenfalls Farbe als emphatisches Moment des Neubeginns, als Fest der Sinnlichkeit, wie fragil auch immer, in Szene gesetzt werde.

Die auf der Deutung von Stille als negativem Satz in *Le différend* basierenden Überlegungen zur Askese der Malerei stellen einen entscheidenden Schritt im Prozess der Annäherung an Adornos Denken dar. Zudem wird auch die zunehmende Bedeutung der Musik in Lyotards Ästhetik deutlich. Denn um die Spezifik der informellen Malerei »nach Auschwitz« darzulegen, hebt er in ähnlicher Weise wie bereits in seiner Arbeit zur Malerei Aymes an Franckens Bildserie *Mirrorical Return* zwei Prinzipien hervor, die zueinander in Spannung stehen: lineare und pointillistische Einschreibung.[616] Die Gegenüberstellung von Linien und Punkten korrespondiere mit dem Problem des Verhältnisses von Materie und Konstruktion, Sinnlichkeit und Geist, Körper und Gesetz, das hier vor dem Hintergrund der historischen Situation neue Aktualität gewinne. Als Konstruktionselement ermögliche die Linie eine Verzeitlichung, eine Rhythmisierung des Bildes, die auf der Wiederholung der Konstruktionselemente basiere.[617] Inspiriert vom Titel von Franckens *Mirrorical Return*, interpretiert Lyotard den Formverlauf als Verkettung von Fragmenten, wobei er von Rhythmus und Melodie spricht. Die »Melodie« ergebe sich aus der Verkettung unterschiedlicher, fragmentarischer Bildaspekte, die sich in zeitlicher Folge präsentierten.[618] Wie der Formverlauf eines Musikstückes mit Lyotard als Resultat des Erscheinens der Klangmaterie, der einzelnen Klangereignisse verstanden werden kann, was den Prozesscharakter der Musik und ihre informelle Formstruktur in den Vordergrund rückt, versteht er die Form des Bildes als Resultat des Erscheinens der Materie, der Farbpunkte. Vor

---

[615] Vgl. Francken, Lyotard, *L'histoire de Ruth*, S. 35.

[616] Ebd., S. 43: »L'inscription pointilliste des pores respiratoires qui forment la peau est comme une caresse qui fait gonfler les visages et les dote d'une poussée de présence. Mais il y a aussi des lignes, dans *Mirrorical Return* du moins.«

[617] Ebd.: »Le dessin circonscrit ainsi des silhouettes. Celles-ci peuvent alors se répéter, soit sur un visage en redoublant son contour […] soit sur toute la longueur du ›film‹ d'un Return en rythmant la récurrence du contour à travers la modification du visage.«

[618] Ebd.: »Le dessin ne construit donc pas le visage, mais il construit la mélodie que forment les multiples aspects du visage, en lui donnant son rythme.«

dem Hintergrund der musikalischen Vorstellung einer rhythmisierten Linie signalisieren die Punkte die Präsenz der Materie im Zeitverlauf.

Ist es auch unbezweifelbar, dass Lyotards Musikverständnis nicht mit dem musikalischen Fachwissen Adornos gleichgesetzt werden kann, wie Jean-Paul Olive betonte,[619] so ist seine Ästhetik doch in hohem Maße auch für die Musikästhetik relevant. Zwei Aspekte zeigen im Besonderen, in welch hohem Maße Lyotards Thematisierung der Zeitstruktur der Malerei den Rahmen gängiger Vergleiche zwischen den Kunstrichtungen und häufig thematisierter Affinitäten von Malerei und Musik im 20. Jahrhundert übersteigt: Erstens hat er sich, von der Malerei ausgehend, explizit zu Problemen der Musik seiner Zeit ausgesprochen. Zweitens knüpfen Lyotards Überlegungen an Adorno, im Besonderen an die in der *Philosophie der neuen Musik* exponierte Problematik an. Wie Adorno mit Dodekaphonie und Neoklassizismus zwei divergente künstlerische Tendenzen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einander gegenüberstellt, hebt Lyotard zwei gegensätzliche Strömungen hervor, die die Entwicklung der Nachkriegsavantgarde entscheidend prägten und die auch Adorno in seinen Überlegungen zu einer musique informelle ins Zentrum stellte: Konstruktivismus à la Boulez und Intentionslosigkeit à la Cage oder Feldman.[620] Cage fungiert auch als Bezugspunkt für die Interpretation der Struktur in Franckens Bildserie *Otages*, wo Komposition von nackter Präsentation abgelöst werde.[621] Die Originalität von Lyotards Ansatz besteht darin, dass er diese beiden Richtungen wie auch das Schöne und das Erhabene nicht als Alternativen präsentiert, sondern als komplementäre Prinzipien, die in ein und demselben Werk einander ergänzend wirksam werden. Ziel sei die Einschreibung des Uneinholbaren, die sich in Form einer Verletzung vollziehe: das Ereignis.

Die historische Ebene in Lyotards Ästhetik, die im Francken-Buch klar zum Ausdruck kommt, ist mit einer existentiellen verbunden, die sich in seinen späteren Arbeiten der 1980er Jahre immer deutlicher ma-

---

[619] Vgl. Olive, »Après la dissonance«.

[620] Francken, Lyotard, *L'histoire de Ruth*, S. 53: »Donc deux offices du dessin, qui sont tous deux musicaux, celui de la composition boulezienne, mais aussi celui des pores, l'émergence discontinue des petits orifices qu'on me permettra d'entendre, en forçant un peu la chose, comme le ›laisser-être les sons‹ de Cage ou de Feldman.«

[621] Ebd.: »Et dans les Otages […] l'office de la composition est écarté, et il ne reste que celui de la présentation, de la Darstellung cagiste, la nudité douce des petits cratères de son ou d'espace.«

nifestiert und dem materialistischen Metaphysik-Verständnis Adornos zunehmend nahekommt. Die Betonung der musikalischen Seite aller Kunst, die Lyotard durch seine der Musik entlehnten Termini aufgreifenden Interpretationen der Malerei hervorhebt, steht in engem Zusammenhang mit seiner zunehmend intensiven Auseinandersetzung mit dem Tod, dem Ausbleiben des Ereignisses, dem Zustand, in dem nichts mehr geschieht. Bereits in seinen beiden Essays zu Monory präsent, tritt sie auch in seinen letzten Schriften, *Chambre sourde* und *La confession d'Augustin*, beide 1998 erschienen, vermehrt in den Vordergrund. Ein wesentlicher Aspekt der Problematik der Beziehung von Geist und Körper, konvergiert sie letztlich mit Adornos Frage nach der Möglichkeit von Sinn als gesetztem. Für Lyotard stellt die Unbeweglichkeit, auf der die kapitalistische Tauschgesellschaft basiert, nichts anderes als den Tod dar.[622] Wie die in Blau getauchten Bilder Monorys zeigten, seien Geschichte und Zeit suspendiert, es geschehe nichts:

> Es gibt keine Geschichte bei Monory. Der Atem steht still, das Diaphragma ist blockiert, der libidinöse Apparat bis zum Bersten aufgeladen. Wenn er birst, wird man hinauskatapultiert werden aus dem Blau […], man wird in die Farben geschleudert werden, in die »Wirklichkeit«, in die Bewegung, in die Töne, in die Sprache. Man tritt in die Zeit der Geschichte ein. Das Blau hebt die Geschichte auf und daher geschieht dort nichts.[623]

Bereits in *Economie libidinale* verweisen die Überlegungen zur Stille und der hohe Stellenwert von Bewegung auf die Bedeutung, die die Musik in der Ästhetik Lyotards gewinnen wird. In seinem Monory-Essay nimmt er das Bild des von Cage thematisierten Dröhnens des Blutkreislaufs im schalltoten Raum auf, um den tödlichen Stillstand des sich stereotyp wiederholenden Kreislaufs des Begehrens zu charakterisieren: Einzig das innere Pulsieren der Körpersäfte beherrsche die Stille. Die dynamische Geste, die sich exemplarisch in der Musik verwirkliche, ziele dagegen ins Offene. Das Ideal der Transgression, das Musik für Lyotard verkörpert, wie es Christian Corre formuliert hat,[624] opponiere gegen die ewige Wiederkehr des Gleichen und beinhalte daher eine Alternative zur nihilistischen Resignation. Lyotard zufolge mache die Malerei wie die Musik die Fragilität und die Unsicherheit der menschlichen Existenz erfahrbar wie auch die Entfremdung des

[622] Vgl. Lyotard, *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*, S. 35 f.
[623] Ebd., Übersetzung S. K.
[624] Vgl. Corre, »Lyotard musicologue«, S. 90.

Individuums in der spätkapitalistischen, postmodernen Gesellschaft. Als Auseinandersetzung mit dem Tod bringe sie die Conditio humana zur Reflexion: Die von Ruth Francken gezeichneten Köpfe seien von Todesangst beherrscht und von der Einsamkeit des Einzelnen.[625] Andererseits verleihe die Malerei ihrem Sujet auch Unsterblichkeit: in Form der Einreihung in eine Tradition, die auf eine zukünftige Gemeinschaft verweise. Auf Zukunft gerichtet, dynamisch und offen für Neues, für den Ausdruck des Anderen,[626] widersetze sich diese Gemeinschaft dem ewigen Kreislauf des Begehrens.[627] In mit Adornos Auffassung vergleichbarer Weise ist für Lyotard das Bild in seiner Negativität, die sich aus den ihm eingeschriebenen Verletzungen und Narben ergebe, Zeichen möglicher Utopie.[628] Tod und Einsamkeit des Partikularen stehen in Spannung zu einer möglichen Transzendenz, für die der Fortbestand der Kunst selbst einstehe. In ihrer Immaterialität schreibe auf das Ereignis gerichtete Kunst weder Vergangenheit noch Zukunft fest, sondern sei auf Erfahrung des Neuen als des Anderen ausgerichtet. Wie er anhand der Malerei erläutert, ist Kunst für Lyotard in ähnlicher Weise unsterblich wie für Adorno: Sie bestehe so lange fort, solange das mit ihr verbundene Glücksversprechen noch nicht eingelöst sei.

In »Vers une musique informelle« hat sich Adorno mit der künstlerischen Produktion seiner Zeit auseinandergesetzt und dabei zukünftige Möglichkeiten einer neuen Musik ausgelotet. Diese Überlegungen vollzogen sich in unmittelbarem Einflussbereich der in den 1950er und 1960er Jahren die Entwicklung der neuen Musik in Deutschland maßgeblich dominierenden Darmstädter Schule, das heißt der musikalischen Avantgarde dieser Zeit. Adorno war dabei nicht nur Beobachter und Kommentator, sondern auch kritische Instanz. Die Problematiken und Fragen, die er angesprochen und aufgeworfen hat, waren von weitreichendem Einfluss auf die musikalischen Entwicklungen und Debatten, aber auch auf die Rezeption seiner Kunstphilosophie. Mit Lyotard können viele seiner Positionen weitergedacht werden. Bereits terminologische Ähnlichkeiten verweisen auf inhaltliche Parallelen. So kann Lyotards Ästhetik als eine Ästhetik des Informellen charakterisiert wer-

[625] Francken, Lyotard, *L'histoire de Ruth*, S. 65: »Sur les Köpfe de 1964, règne l'angoisse de mourir et la solitude des singularités.«
[626] Ebd.: »La société des immortels n'est pas vouée à la répétition du même, mais à l'infinie expression de l'autre.«
[627] Vgl. ebd., S. 60.
[628] Vgl. ebd., S. 65.

den. Informell deshalb, weil statt Repräsentation und Form die Begegnung mit der Materie im Zentrum steht. Diese Begegnung, deren Konzeption auf Lyotards Überlegungen zur Kategorie des Erhabenen basiert, ist primär als Auseinandersetzung mit der Materie und ihrer Bedeutung für die ästhetische Selbstreflexion gedacht.[629] Die Frage, wie eine Kunst, die keine schöne Kunst mehr sein könne, weil die Form fehle, aussehen könnte, steht im Mittelpunkt seiner Texte in *L'inhumain*.[630] Die Spezifik der Ästhetik des Erhabenen, die Lyotard im Vergleich zu der des Schönen diskutiert, besteht in der Hinwendung zur Materie, die er im Besonderen für die Malerei und die Musik als wesentlich ansieht. Diese Neuorientierung löst die für die Ästhetik des Schönen leitende Vorstellung einer natürlichen Harmonie von Form und Materie ab.[631] Sie impliziert eine ungesicherte, quasi »nackte« Erfahrung der Gegenwart, eine unnormierte Wahrnehmung des Gegenwärtigen jenseits von Repräsentation.[632] Hat Adorno zunehmend die Instrumentation thematisiert, treten Klang und Farbe auch bei Lyotard ins Zentrum, wobei er von Nuance spricht. Diese Hinwendung zur Materie nimmt eine Neubewertung des Ranges unterschiedlicher Aspekte der Musik vor, wie sie beispielsweise auch bei Lachenmann im Vordergrund steht. Diese Neubewertung prägt auch Lyotards Überlegungen zur Problematik des Verhältnisses von Gesetz und Materie, die Adornos Gedanken zu Material und Form nahekommen. Wie Adorno schließt Lyotard strukturelles Denken nicht aus, sondern weist ihm eine zur geforderten passiven, hörenden Haltung des Geistes der Materie gegenüber komplementäre Funktion zu. Allerdings inkludiere die Hinwendung zur Materie eine fundamentale Haltungsänderung, einen tiefgreifenden Wandel im Selbstverständnis des Kunstschaffenden: sich selbst

[629] Vgl. Lyotard, »Après le sublime, état de l'esthétique«, S. 148.

[630] Ebd., S. 150: »Que peut-être un art qui doit opérer non seulement sans concept déterminant (comme l'a montré l'Analytique du beau), mais encore sans forme spontanée, sans forme libre, comme c'est le cas dans le goût? Que reste-t-il en jeu pour l'esprit quand il a affaire à la présentation (ce qui est le cas de tout art), alors que la présentation elle-même paraît impossible?«

[631] Ebd., S. 151 f.: »En même temps que décline l'idée d'une convenance naturelle entre la matière et la forme, déclin déjà impliqué dans l'analyse kantienne du sublime […], l'enjeu qui est celui des arts, surtout la peinture et la musique, l'enjeu ne peut alors être que d'approcher la matière.«

[632] Ebd.: »C'est-à-dire d'approcher la présence sans recourir aux moyens de la présentation. Nous pouvons parvenir à déterminer une couleur ou un son en termes de vibrations selon la hauteur, la durée, la fréquence.«

der Materie zu überantworten. Dazu sei eine Askese des Geistes notwendig, wie Lyotard in Anknüpfung an Adorno ausführt:

> […] [unterlässt man] die Aktivität des Vergleichens und des [Ergreifens], die Aggressivität, die Inbesitznahme (das *mancipium*) und das Verhandeln, die zur Ordnung des Geistes gehören, dann – um den Preis dieser Askese (Adorno) – ist es vielleicht nicht unmöglich, sich für die einfallenden Nuancen verfügbar zu halten, sich für das Timbre empfänglich zu machen.[633]

Lyotards Vorstellung von Materialität entspricht der Ersetzung von Identität durch Differenz. Nuance und Timbre sind letztlich Kategorien, die der Differenz gerecht werden, die Lyotard zu fokussieren intendiert.[634] Da er gerade auf die Musik rekurriert, die immateriellste der Künste, wird auch verständlich, warum materiell und immateriell in letzter Konsequenz synonym gebraucht werden können. Mit der Instrumentation rückt ein materieller Aspekt des Tons ins Zentrum, der der eindeutigen Einordnung und Identifikation Widerstand leiste, daher quasi »immateriell« werde. Trete die Klanglichkeit per se ins Zentrum, ereignishaft, jedoch nicht unvermittelt, werden traditionelle Kategorien nebensächlich:

> Nuance oder Timbre sind das, was die exakte Trennung, also die klare Komposition von Klängen und Farben [entsprechend den stufenförmigen Skalen und harmonischen Temperamenten entmutigt und zur Verzweiflung bringt].[635]

Die Materie, um die es Lyotard geht, ist auch insofern informell, als sie nicht in Begriffe oder Formen gefasst werden kann. Sie ist das Singuläre, das jenseits rationalen Interesses liegt. Dieser Blickwinkel korrespondiert mit Lyotards Kritik des rein rationalen Verständnisses von Materie, die Gary K. Browning erläutert hat.[636] Mit seiner Kategorie der Immaterialität betont Lyotard die Unfassbarkeit der materialen Dimension der Kunst. Sie sei eine Funktion der Zeit und daher mit rein rationalen Mitteln nicht darstellbar.[637] Der Augenblick der Begegnung

---

[633] Lyotard, »Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik«, S. 162, Modifikationen S. K.

[634] Lyotard, »Après le sublime, état de l'esthétique«, S. 152.: »La nuance et le timbre sont ce qui *diffère*, dans les deux sens du mot, ce qui fait la différence entre la note du piano et la même note à la flûte, et ce qui donc diffère aussi l'identification de cette note.«

[635] Lyotard, »Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik«, S. 162, Modifikation S. K.

[636] Siehe dazu auch Browning, *Lyotard and the End of Grand Narratives*.

[637] Lyotard, »Après le sublime, état de l'esthétique«, S. 152 f.: »La matière dont je parle est ›immatérielle‹, an-objectable, parce qu'elle ne peut ›avoir lieu‹ ou occasion qu'au prix

mit der Materialität beraube den Geist seiner Aktivität und hebe damit die Zeit als zählbare auf. Die Begegnung des Geistes mit der Materie entspreche der Erfahrung des Erhabenen. Materie ist für Lyotard formlos: ähnlich Adornos Vorstellung vom Qualitativen, ist sie eine unvergleichliche, unvergessliche Qualität.[638] Das Erhabene im Sinne Kants hinter sich lassend, stellt Lyotards Ästhetik eine Materie in den Mittelpunkt, die sich nicht mehr an den Geist wendet.[639] Radikalisiert er Adornos Perspektive, indem er die Passivität des Geistes stärker akzentuiert als dieser, führt er zugleich dessen Auseinandersetzung mit Metaphysik als Begegnung mit dem Materiellen weiter. Denn unter Materie versteht Lyotard nichts anderes als die unhintergehbare Differenz, die er in »Après le sublime« auch als »la Chose«, die Sache im emphatischen Sinn, bezeichnet hat. Ihr eignet wesentlich eine existentielle Dimension.[640] Diese werde wahrnehmbar, wenn der postmoderne Kritiker, der sowohl Kunstschaffenden als auch Rezipierenden als Ideal diene, bereit sei, sich auf das Überraschende des Ereignisses einzulassen und davon Zeugnis abzulegen, anstatt dessen Einzigartigkeit mit Hilfe von etabliertem Wissen, bereits bekannten Strategien und Erklärungsmodellen zu neutralisieren.[641] In dieser Haltung liegt auch die politische Bedeutung der Avantgarde begründet: das, was man mit James Williams als »revolutionäre Redefinition des Politischen in der avantgardistischen Kunst«[642] ansehen kann.

Wie Lyotard kritisch anmerkt, könne die Ästhetik als Theorie auch als Versuch angesehen werden, sich der Materie zu entledigen. Diese sei

de la suspension de ces pouvoirs actifs de l'esprit. Je dirais qu'elle les suspend au moins ›un instant‹.«

[638] Ebd.: »Et je dis matière pour designer ce ›qu'il y a‹, ce *quod*, parce que cette présence en l'absence de l'esprit actif est et n'est jamais que timbre, ton, nuance dans l'une ou l'autre des dispositions de sensibilité, dans l'un ou l'autre des *sensoria*, dans l'une ou l'autre des passibilités par où l'esprit est accessible à l'événement matériel, peut en être ›touché‹: qualité singulière, incomparable – inoubliable et immédiatement oubliée –, du grain d'une peau ou d'un bois, de la fragrance d'un arome, de la saveur d'une sécrétion ou d'une chair, aussi bien que d'un timbre ou d'une nuance.«

[639] Vgl. ebd., S. 154.

[640] Ebd.: »Sous le nom de matière, j'entends *la Chose*. La Chose n'attend pas qu'on la destine, elle n'attend rien, elle n'en appelle pas à l'esprit. […] Elle est la présence en tant qu'imprésentable à l'esprit, toujours soustraite à son emprise. Elle ne s'offre pas au dialogue ni à la dialectique.«

[641] Siehe dazu auch Malpas, *Jean-François Lyotard*, S. 116 ff.

[642] Williams, *Lyotard*, S. 6.

allerdings unvergesslich.[643] Wesentlich bleibe, dass sich das Ereignis, das die Materie sei, gleichsam von selbst ins Werk setze. Der Künstler schaffe die Rahmenbedingungen dafür, indem er erspüre, was die Materie fordere.[644] Als Beispiele für eine solche künstlerische Vorgangsweise, deren Beschreibung Adornos Auffassung vom Künstler, der versuche, der Tendenz des Materials »nachzuhorchen«, der Musik zu folgen, wohin sie »von sich aus will«, wie er in »Form in der neuen Musik« formuliert hat,[645] sehr nahekommt, führt Lyotard unter anderem Debussy, Boulez, Cage, Nono, Varèse und Webern an.[646] Knüpft er mit diesen Namen direkt an die Tradition der Darmstädter Avantgarde an, erlaubt die Denkfigur des Immateriellen, das in der Materie verankert ist, jedoch darüber hinaus die Öffnung der Ästhetik auf diverse Kunstrichtungen hin, allerdings nur insofern als diese der Avantgarde zuzuordnen sind. Damit geht Lyotard konsequent mit Adorno über Adorno hinaus. Lyotard interessiert sich ebenso für elektronische und minimalistische Kunstrichtungen wie für den Jazz und diverse Strömungen der Malerei. Auch dort sei Immaterialität entscheidend.[647] Wie Immaterialität die Bedeutung von Jazz und elektronischer Musik ausmache, müsse man auch den Minimalismus, die Arte povera und den abstrakten Expressionismus unter diesem Aspekt erneut zur Diskussion stellen.[648] Bestätigt sich hier Andrew Benjamins These, Lyotard biete eine Radikalisierung des Projekts der Moderne,[649] ist es wichtig zu

---

[643] Lyotard, »Après le sublime, état de l'esthétique«, S. 155: »De la Chose, on ne se débarrasse pas. Toujours oubliée, elle est inoubliable.«

[644] Ebd., S. 153: »L'enjeu est au contraire de commencer ou d'essayer de commencer en déposant une »première« touche de couleur, de laisser arriver une autre, puis une autre nuance, en les laissant s'associer selon une exigence qui est la leur et qu'il s'agit de sentir, dont il s'agit de ne pas se rendre maître.«

[645] Vgl. Adorno, »Form in der neuen Musik«, S. 627.

[646] Lyotard, »Après le sublime, état de l'esthétique«, S. 153: »Il est également clair que, de Debussy au Boulez, Cage ou Nono par Webern ou Varèse, l'attention des musiciens modernes est tournée vers cette secrète passibilité au timbre sonore.«

[647] Wie Adorno in Hinblick auf Strawinksy betont auch Lyotard die wichtige Rolle des Schlagzeugs in Hinblick auf eine wachsende Differenzierung und Emanzipation des Klanges. Vgl. Lyotard, »Après le sublime, état de l'esthétique«, S. 153 f.

[648] Ebd.: »C'est elle aussi qui fait l'importance du jazz et de la musique électronique. […] Et je pense qu'il faudrait reconsidérer sous cet angle, celui de la matière immatérielle, certaines œuvres minimalistes ou ›pauvres‹, et certaines œuvres dites expressionnistes abstraites.«

[649] Vgl. Benjamin (Hg.), *Judging Lyotard*, darin die Einleitung des Herausgebers sowie Steuerman, »Habermas versus Lyotard: Modernity versus Postmodernity«.

betonen, dass er zugleich eine innere Differenzierung vornimmt. Gerade der Blickwinkel, der immaterielle Kunst der Zukunft und Vergangenheit verbindet, zeigt, wie sehr Lyotards postmoderne Ästhetik auf avantgardistische Kräfte innerhalb jener Moderne gerichtet ist, die ihre eigenen Formen und Kategorien ständig herausfordert und zerstört, um neue Arten zu denken und zu handeln zu ermöglichen, die den dominierenden Vorstellungen von Fortschritt und Innovation Widerstand leisten.[650] Lyotards vielfältige Bezugnahme auf Adornos Ästhetik macht schließlich deutlich, in welch hohem Maße auch diese einer solchen selbstkritischen, avantgardistischen informellen Moderne zuzurechnen ist.

---

650 Armstrong, *The Radical Aesthetic*, S. 43: »The postmodern is, for Lyotard, an avant-garde force within the upheavals of this modernity that challenges and disrupts its ideas and categories, and makes possible the appearance of new ways of thinking and acting that resist those dominant modern themes of progress and innovation.«

Literatur

a) Primärliteratur

Jean-François Lyotard

Francken, Ruth, Lyotard, Jean-François, *L'histoire de Ruth*, Bordeaux: Le Castor Astral, 1983

Lyotard, Jean-François, »A l'insu«, in: ders., *Moralités postmodernes*, Paris: Galilée, 1993, S. 161–170

Lyotard, Jean-François, »Adorno come diavolo«, in: ders., *Des dispositifs pulsionnels*, Paris: Galilée, 1994, S. 99–113

Lyotard, Jean-François, »Adorno come diavolo«, in: ders., *Intensitäten*. Aus dem Französischen von Lothar Kurzawa und Volker Schäfer, Merve: Berlin, 1978, S. 35–58

Lyotard, Jean-François, »Anima minima«, in: ders., *Moralités postmodernes*, Paris: Galilée, 1993, S. 199–210

Lyotard, Jean-François, »Apostille aux récits«, in: ders., *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982–85*, Paris: Galilée, 1986, S. 35–42

Lyotard, Jean-François, »Appendice svelte à la question postmoderne«, in: ders., *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris: Galilée, 1984, S. 75–87

Lyotard, Jean-François, »Rasche Bemerkung zur Frage der Postmoderne«, in: ders., *Grabmal des Intellektuellen*. Aus dem Französischen von Clemens-Carl Härle (Edition Passagen 2), Graz u. Wien: Passagen-Verlag, 1985, S. 80–88

Lyotard, Jean-François, »Avant-propos: de l'humain«, in: ders., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988, S. 9–15

Lyotard, Jean-François, »Avertissement«, in: ders., *Des dispositifs pulsionnels*, Paris: Galilée, 1994

Lyotard, Jean-François, »Avis de déluge«, in: ders., *Des dispositifs pulsionnels*, Paris: Galilée, 1994, S. 9–15

Lyotard, Jean-François, »Capitalisme énergumène«, in: ders., *Des dispositifs pulsionnels*, Paris: Galilée, 1994, S. 21–56

Lyotard, Jean-François, »Energieteufel Kapitalismus«, in: ders., *Intensitäten*. Aus dem Französischen von Lothar Kurzawa und Volker Schäfer, Berlin: Merve, 1978, S. 91–149

Lyotard, Jean-François, *Chambre sourde. L'anti-esthétique de Malraux*, Paris: Galilée, 1998

Lyotard, Jean-François, »Après le sublime, état de l'esthétique«, in: ders., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988, S. 147–155

Lyotard, Jean-François, »Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik«, in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Aus dem Französischen von Christine Pries, Wien: Passagen-Verlag, 3. Aufl. 2006, S. 157–165

Lyotard, Jean-François, »L'obédience«, in: ders., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988, S. 177–192

Lyotard, Jean-François, »Der Gehorsam«, in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Aus dem Französischen von Christine Pries, Wien: Passagen-Verlag, 3. Aufl. 2006, S. 191–206

Lyotard, Jean-François, »Vorwort. Vom Humanen«, in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Aus dem Französischen von Christine Pries, Wien: Passagen-Verlag, 3. Aufl. 2006, S. 11–17

Lyotard, Jean-François, »Conservation et couleur«, in: ders., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988, S. 157–164

Lyotard, Jean-François, »Das Interesse des Erhabenen«, in: Pries, Christine (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim: VCH, 1989, S. 91–118

Lyotard, Jean-François, Pries, Christine, »Das Undarstellbare – wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries«, in: Pries, Christine (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim: VCH, 1989, S. 319–347

Lyotard, Jean-François, »Die Vorschrift«, in: Lyotard, Jean-François, Pries, Christine (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim: VCH, 1989, 27–44

Lyotard, Jean-François, *Discours, figure*, Paris: Klincksieck, 1971

Lyotard, Jean-François, »Examen oral. Entretien avec Jean-François Lyotard«, in: *Lyotard, les déplacements philosophiques*, hg. v. Niels Brügger, Finn Frandsen und Dominique Pirotte, Bruxelles: De Boeck-Wesmael, 1993, S. 137–153

Lyotard, Jean-François, *Flora danica. La sécession du geste dans la peinture de Stig Brøgger*, Paris: Galiléé, 1997

Lyotard, Jean-François, »Glose sur la résistance«, in: ders., *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982–85*, Paris: Galilée, 1986, S. 135–151

Lyotard, Jean-François, »Eine Widerstandslinie«, in: ders., *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982–1985*. Aus dem Französischen von Dorothea Schmidt unter Mitarbeit von Christine Pries (Edition Passagen 13), Wien: Passagen-Verlag, 2. Aufl. 1996, S. 112–125

Lyotard, Jean-François, *Heidegger et « les juifs »*, Paris: Galilée, 1988

Lyotard, Jean-François, *Heidegger und »die Juden«* (Edition Passagen 21), Wien: Passagen-Verlag, 1988

Lyotard, Jean-François, *Instructions païennes*, Paris: Galilée, 1977

Lyotard, Jean-François, »Intime est la terreur«, in: ders., *Moralités postmodernes*, Paris: Galilée, 1993, S. 171–184

Lyotard, Jean-François, *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*, Paris: Le Castor Astral, 1984

Lyotard, Jean-François, »La terre n'a pas de chemins par elle-même«, in: ders., *Moralités postmodernes*, Paris: Galilée, 1993, S. 95–102
Lyotard, Jean-François, *L'Enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire*, Paris: Galilée, 1986
Lyotard, Jean-François, *Der Enthusiasmus. Kants Kritik der Geschichte* (Edition Passagen 21), Wien: Passagen Verlag, 1988
Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1979
Lyotard, Jean-François, *Das postmoderne Wissen* (Edition Passagen 7), Wien: Passagen Verlag, 1994
Lyotard, Jean-François, *La confession d'Augustin*, Paris: Galilée, 1998
Lyotard, Jean-François, »La mainmise«, in: *Lyotard, les déplacements philosophiques*, hg. v. Niels Brügger, Finn Frandsen und Dominique Pirotte, Bruxelles: De Boeck-Wesmael, 1993, S. 125–136
Lyotard, Jean-François, *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*, Paris: Le Castor Astral, 1984
Lyotard, Jean-François, *Le différend*, Paris: Les Editions de Minuit, 1983
Lyotard, Jean-François, *Der Widerstreit* (Supplemente 6), München: Wilhelm Fink Verlag, 2. korrigierte Auflage 1989
Lyotard, Jean-François, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris: Galilée, 1991
Lyotard, Jean-François, *Die Analytik des Erhabenen* (*Kant-Lektionen*, Kritik der Urteilskraft § 23–29) (Bild und Text), München: Wilhelm Fink Verlag, 1994
Lyotard, Jean-François, *Karel Appel: Ein Farbgestus*, Bern/Berlin: Gachnang & Springer, 1998
Lyotard, Jean-François, *Les Transformateurs Duchamp*, Paris: Galilée 1977
Lyotard, Jean-François, *Die Transformatoren Duchamp*. Aus dem Französischen von Regine Bürkle-Kuhn, Stuttgart: Ed. Schwarz, 2. Aufl. 1987
Lyotard, Jean-François, »Le temps, aujourd'hui«, in: ders., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988, S. 69–88
Lyotard, Jean-François, »Zeit heute«, in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Aus dem Französischen von Christine Pries, Wien: Passagen-Verlag, 3. Aufl. 2006, S. 73–93
Lyotard, Jean-François, »Logos et tekhné, ou la télégraphie«, in: ders., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988, S. 57–67
Lyotard, Jean-François, »Matière et temps«, in: ders., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988, S. 45–55
Lyotard, Jean-François, »Materie und Zeit«, in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Aus dem Französischen von Christine Pries, Wien: Passagen-Verlag, 3. Aufl. 2006, S. 49–59
Lyotard, Jean-François, »L'instant, Newman«, in: ders., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988, S. 89–99
Lyotard, Jean-François, »Der Augenblick, Newman«, in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Aus dem Französischen von Christine Pries, Wien: Passagen-Verlag, 3. Aufl. 2006, S. 95–105
Lyotard, Jean-François, »Le sublime et l'avant-garde«, in: ders., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988, S. 101–118

Lyotard, Jean-François, »Das Erhabene und die Avantgarde«, in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Aus dem Französischen von Christine Pries, Wien: Passagen Verlag, 3. Aufl. 2006, S. 107–125

Lyotard, Jean-François, »Représentation, présentation, imprésentable«, in: ders., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988, S. 131–140

Lyotard, Jean-François, »Vorstellung, Darstellung, Undarstellbarkeit«, in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Aus dem Französischen von Christine Pries, Wien: Passagen-Verlag, 3. Aufl. 2006, S. 139–149

Lyotard, Jean-François, »Mémorandum sur la légitimité«, in: ders., *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982–85*, Paris: Galilée, 1986, S. 65–94

Lyotard, Jean-François, »Memorandum über die Legitimität«, in: ders., *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982–1985*. Aus dem Französischen von Dorothea Schmidt unter Mitarbeit von Christine Pries (Edition Passagen 13), Wien: Passagen-Verlag, 2. Aufl. 1996, S. 57–83

Lyotard, Jean-François, *Misère de la Philosophie*, Paris: Galilée, 2000

Lyotard, Jean-François, »Missive sur l'histoire universelle«, in: ders., *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982–85*, Paris: Galilée, 1986, S. 43–64

Lyotard, Jean-François, »Sendschreiben zu einer allgemeinen Geschichte«, in: ders., *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982–1985*. Aus dem Französischen von Dorothea Schmidt unter Mitarbeit von Christine Pries (Edition Passagen 13), Wien: Passagen-Verlag, 2. Aufl. 1996, S. 38–56

Lyotard, Jean-François, »Mur, golfe, système«, in: ders., *Moralités postmodernes*, Paris: Galilée, 1993, S. 65–78

Lyotard, Jean-François, »Musique, mutique«, in: ders., *Moralités postmodernes*, Paris: Galilée, 1993, S. 185–198

Lyotard, Jean-François, »Musik, stumm«, in: ders., *Postmoderne Moralitäten*. Aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Wien: Passagen-Verlag, 1998, S. 187–200

Lyotard, Jean-François, »Note sur le sens de ›post-‹«, in: ders., *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982–85*, Paris: Galilée, 1986, S. 117–126

Lyotard, Jean-François, »Notes sur le Retour et le Capital«, in: ders., *Des dispositifs pulsionnels*, Paris: Galilée, 1994, S. 215–227

Lyotard, Jean-François, *Pérégrinations. Loi, forme, événement*, Paris: Galilée, 1990

Lyotard, Jean-François, *Streifzüge. Gesetz, Form, Ereignis*. Aus dem Englischen von Hans-Walter Schmidt, Wien: Passagen-Verlag, 1989

Lyotard, Jean-François, »Plusieurs silences«, in: ders., *Des dispositifs pulsionnels*, Paris: Galilée, 1994, S. 197–214

Lyotard, Jean-François, »Post-scriptum à la terreur et au sublime«, in: ders., *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982–85*, Paris: Galilée, 1986, S. 105–115

Lyotard, Jean-François, »Quelque chose comme: ›communication … sans communication‹«, in: ders., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988, S. 119–130

Lyotard, Jean-François, »So etwas wie: ›Kommunikation … ohne Kommunikation‹«, in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Aus dem Französischen von Christine Pries, Wien: Passagen-Verlag, 3. Aufl. 2006, S. 127–137

Lyotard, Jean-François, »Dieu et la marionnette«, in: ders., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988, S. 165–176

Lyotard, Jean-François, »Gott und die Marionette«, in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Aus dem Französischen von Christine Pries, Wien: Passagen-Verlag, 3. Aufl. 2006, S. 177–189

Lyotard, Jean-François, »Réécrire la modernité«, in: ders., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988, S. 33–44

Lyotard, Jean-François, »Die Moderne redigieren«, in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Aus dem Französischen von Christine Pries, Wien: Passagen Verlag, 3. Aufl. 2006, S. 37–48

Lyotard, Jean-François, »Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?«, in: ders., *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982–85*, Paris: Galilée, 1986, S. 13–34

Lyotard, Jean-François, »Retour«, in: ders., *Lectures d'enfance*, Paris: Galilée, 1991, S. 11–33

Lyotard, Jean-François, »Rückkehr: Joyce«, in: ders., *Kindheitslektüren*. Aus dem Französischen von Ronald Voullié, Wien: Passagen-Verlag, 1995, S. 13–43

Lyotard, Jean-François, »Sensus communis, le sujet à l'état naissant«, in: ders., *Misère de la Philosophie*, Paris: Galilée, 2000, S. 13–42

Lyotard, Jean-François, »Sensus Communis, das Subjekt im Entstehen«, in: ders., *Das Elend der Philosophie*. Aus dem Französischen von Eva Werth und Bilge Ertugrul, Wien: Passagen-Verlag, 2004, S. 15–40

Lyotard, Jean-François, »Si l'on peut penser sans corps«, in: ders., *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988, S. 17–32

Lyotard, Jean-François, »Ob man ohne Körper denken kann«, in: ders., *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Aus dem Französischen von Christine Pries, Wien: Passagen-Verlag, 3. Aufl. 2006, S. 19–35

Lyotard, Jean-François, *Streitgespräche, oder: Sprechen »nach Auschwitz«*. Aus dem Französischen übertragen, herausgegeben und eingeleitet von Andreas Pribersky, Bremen: Impuls, o. J.

Lyotard, Jean-François, *Sur la constitution du temps par la couleur dans les œuvres récentes d'Albert Ayme*, Paris: Edition Traversière, 1981

Lyotard, Jean-François, »Tombeau de l'intellectuel«, in: ders., *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris: Galilée, 1984, S. 9–22

Lyotard, Jean-François, »Une fable postmoderne«, in: ders., *Moralités postmodernes*, Paris: Galilée, 1993, S. 79–94

Theodor W. Adorno

Adorno, Theodor W., Benjamin, Walter, *Briefwechsel 1928–1940*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994

Adorno, Theodor W., »Anton von Webern«, in: ders., *Klangfiguren. Musikalische Schriften I* (Ges. Schr. 16), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978, S. 110–125

Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie* (Ges. Schr. 7), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970

Adorno, Theodor W., *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2. Aufl. 1994

Adorno, Theodor W., »Die Aktualität der Philosophie«, in: ders., *Philosophische Frühschriften* (Ges. Schr. 1), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973, S. 325–344

Adorno, Theodor W., »Die Idee der Naturgeschichte«, in: ders., *Philosophische Frühschriften* (Ges. Schr. 1), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973, S. 345–365

Adorno, Theodor W., »Form in der neuen Musik«, in: ders., *Musikalische Schriften III* (Ges. Schr. 16), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978, S. 607–627

Adorno, Theodor W., »Fragment über Musik und Sprache«, in: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (Ges. Schr. 16), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978, S. 251–256

Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max, *Dialektik der Aufklärung* (Ges. Schr. 3), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969

Adorno, Theodor W., »Kritik«, in: ders., *Stichworte. Kritische Modelle 3* (Ges. Schr. 10/2), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 785–793

Adorno, Theodor W., »Kulturkritik und Gesellschaft«, in: ders., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (Ges. Schr. 10/1), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M., 1977, S. 11–30

Adorno, Theodor W., *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, in: ders., *Die musikalischen Monographien* (Ges. Schr. 13) hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971, S. 149–320

Adorno, Theodor W., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (Ges. Schr. 4), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1951

Adorno, Theodor W., *Negative Dialektik* (Ges. Schr. 6), hg. v. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970

Adorno, Theodor W., *Philosophie der neuen Musik*. (Ges. Schr. 12), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975

Adorno, Theodor W., »Resignation«, in: ders., *Stichworte. Kritische Modelle 3* (Ges. Schr. 10/2), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 794–799

Adorno, Theodor W., »Richard Strauss«, in: ders., *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, hg. v. Rolf Tiedemann (Ges. Schr. 16), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978, S. 565–606

Adorno, Theodor W., »Strawinsky. Ein dialektisches Bild«, in: ders., *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (Ges. Schr. 16), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978, S. 382–412

Adorno, Theodor W., »Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik«, in: ders., *Musikalische Schriften V* (Ges. Schr. 18), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 149–178

Adorno, Th. W., »Vers une musique informelle«, in: ders., *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (Ges. Schr. 16), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978, S. 493–540

Adorno, Theodor W., »Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute«, in: ders., *Musikalische Schriften V* (Ges. Schr. 18), hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 140–148

Adorno, Theodor W., *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel* (Ges. Schr. 5) hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970

b) Sekundärliteratur

Jean-François Lyotard

Abensour, Miguel, »De l'intraitable«, in: Lyotard, Dolorès, Milner, Jean-Claude, Sfez, Gérald (Hg.), *L'exercice du différend*, Paris: Presses universitaires de France, 2001, S. 241–260

Amey, Claude, Olive, Jean-Paul (Hg.), *A partir de Jean-François Lyotard*, Paris: Harmattan, 2000

Badiou, Alain, »Le gardiennage du matin«, in: Lyotard, Dolorès, Milner, Jean-Claude, Sfez, Gérald (Hg.), *L'exercice du différend*, Paris: Presses universitaires de France, 2001, S. 101–111

Beardsworth, Richard, »On the Critical ›Post‹: Lyotard's Agitated Jugement«, in: Derek Robbins (Hg.), *Jean-François Lyotard* Bd. 2, London: Sage, 2004, S. 73–106

Benjamin, Andrew (Hg.), *Judging Lyotard*, London: Routledge, 1992

Bennington, Geoffrey, »Avant«, in: Lyotard, Dolorès, Milner, Jean-Claude, Sfez, Gérald (Hg.), *L'exercice du différend*, Paris: Presses universitaires de France, 2001, S. 129–153

Bennington, Geoffrey, *Lyotard. Writing the event*, Manchester: Manchester University Press, 1988

Bennington, Geoffrey, »Lyotard: from discourse and figure to experimentation and event«, in: Taylor, Victor E., Lambert, Gregg (Hg.), *Jean-François Lyotard. Critical evaluations in cultural theory*, Bd. 1 *Aesthetics*, London, New York: Routledge, 2006, S. 32–38

Beran, David, *Early British Romanticism, the Frankfurt School, and French Post-Structuralism in the Wake of a Failed Revolution*, New York u. a.: Peter Lang, 2001

Billouet, Pierre, *Paganisme et postmodernité. Jean-François Lyotard*, Paris: ellipses, 1999

Bonnefis, Philippe, »Passages de la maya«, in: Lyotard, Dolorès, Milner, Jean-Claude, Sfez, Gérald (Hg.), *L'exercice du différend*, Paris: Presses universitaires de France, 2001, S. 43–55

Borsche, Tilmann, »Mit dem Widerstreit leben. Ein: diskurspolitischer Essay zu Jean-François Lyotard«, in: Köveker, Dietmar (Hg.), *Im Widerstreit der Diskurse. Jean-François Lyotard und die Idee der Verständigung im Zeitalter globaler Kommunikation*, Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag, 2004, S. 249–265

Brossat, Alain, »A propos de l'enjeu d'Auschwitz dans le Différend de Jean-François Lyotard«, in: Amey, Claude, Olive, Jean-Paul, (Hg.), *A partir de Jean-François Lyotard*, Paris: Harmattan, 2000, S. 215–224

Browning, Gary K., *Lyotard and the End of Grand Narratives*, Cardiff: University of Wales Press, 2000

Brügger, Niels, Frandsen, Finn, Pirotte, Dominique (Hg.), *Lyotard, les déplacements philosophiques*, Bruxelles: De Boeck, 1993

Buci-Glucksmann, Christine, »Le différend de l'art«, in: Lyotard, Dolorès, Milner, Jean-Claude, Sfez, Gérald (Hg.), *L'exercice du différend*, Paris: Presses universitaires de France, 2001, S. 155–168

Cascardi, Anthony, »History, theory, (post)modernity«, in: Taylor, Victor E., Lambert, Gregg (Hg.), *Jean-François Lyotard. Critical evaluations in cultural theory*, Bd. 2 *Aesthetics*, London, New York: Routledge, 2006, S. 93–107

Charles, Daniel, »Histoire de la musique et postmodernité«, in: Amey, Claude, Olive, Jean-Paul, (Hg.), *A partir de Jean-François Lyotard*, Paris: Harmattan, 2000, S. 149–160

Corre, Christian, »Lyotard musicologue«, in: Amey, Claude, Olive, Jean-Paul, (Hg.), *A partir de Jean-François Lyotard*, Paris: Harmattan, 2000, S. 87–106

Crowther, Paul, »The Kantian sublime, the avant-garde and the postmodern: a critique of Lyotard«, in: Taylor, Victor E., Lambert, Gregg (Hg.), *Jean-François Lyotard. Critical evaluations in cultural theory*, Bd. 1 *Aesthetics*, London, New York: Routledge, 2006, S. 72–81

Curtis, Neal, *Against Autonomy. Lyotard, judgement and action*, Aldershot/Burlington: Ashgate, 2001

Dallmayr, Fred, »The Politics of Nonidentity: Adorno, Postmodernism – and Edward Said«, in: Derek Robbins (Hg.), *Jean-François Lyotard* Bd. 2, London: Sage, 2004, S. 203–228

Davis, Colin, *After Poststructuralism. Reading stories and theory*, London, New York: Routledge, 2004

Descombes, Vincent, »The end of time. French philosophy after 68«, in: Taylor, Victor E., Lambert, Gregg (Hg.), *Jean-François Lyotard. Critical evaluations in cultural theory*, Bd. 2 *Aesthetics*, London, New York: Routledge, 2006, S. 108–126

Dekens, Olivier, *Lyotard et la philosophie (du) politique*, Paris: Kimé, 2000

Déotte, Jean-Louis, »Jean-François Lyotard: Une esthétique du disparaître. La notion de surface d'inscription«, in: Lyotard, Dolorès, Milner, Jean-Claude, Sfez,

Gérald (Hg.), *L'exercice du différend*, Paris: Presses universitaires de France, 2001, S. 213–222

Derrida, Jacques, »Lyotard et nous«, in: Lyotard, Dolorès, Milner, Jean-Claude, Sfez, Gérald (Hg.), *L'exercice du différend*, Paris: Presses universitaires de France, 2001, S. 169–196

Eagleton, Terry, »Capitalism, modernism, and postmodernism«, in: Taylor, Victor E., Lambert, Gregg (Hg.), *Jean-François Lyotard. Critical evaluations in cultural theory*, Bd. 2 *Aesthetics*, London, New York: Routledge, 2006, S. 127–141

Erjavec, Ales, »The Event«, in: International Yearbook of Aesthetics 11/2007, S. 57–77

Félida, Pierre, »Un grand avenir derrière lui«, in: Lyotard, Dolorès, Milner, Jean-Claude, Sfez, Gérald (Hg.), *L'exercice du différend*, Paris: Presses universitaires de France, 2001, S. 37–42

de Fontenay, Elisabeth, *Une toute autre histoire. Questions à Jean-François Lyotard*, Paris: Fayard, 2006

Fracer, Nancy, Nicholson, Linda, »Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism«, in: Robbins, Derek (Hg.), *Jean-François Lyotard* Bd. 3, London: Sage, 2004, S. 173–192

Frank, Manfred, *Die Grenzen der Verständigung. Ein: Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988

Frank, Manfred, *Die Unhintergehbarkeit von Individualität: Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer »postmodernen« Toterklärung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986

Früchtl, Josef, »Das Spiel der Vernunft und der Ernst der Kritik. Eine Erkundung Jean-François Lyotards«, in: Welsch, Wolfgang, Pries, Christine (Hg.), *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, Weinheim: VCH, 1991, S. 191–201

Gane, Mike, »Lyotard's early writings (1954–1963)«, in: Lenain, Thierry (Hg.), *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, Paris: Vrin, 1997, S. 139–157

Gearhart, Suzanne, »The dialectic and its aesthetic other: Hegel and Diderot«, in: Taylor, Victor E., Lambert, Gregg (Hg.), *Jean-François Lyotard. Critical evaluations in cultural theory*, Bd. 1 *Aesthetics*, London, New York: Routledge, 2006, S. 147–167

Gehring, Petra, »Différend und litige: Lyotards Widerstreit der Streitformen«, in: Köveker, Dietmar (Hg.), *Im Widerstreit der Diskurse. Jean-François Lyotard und die Idee der Verständigung im Zeitalter globaler Kommunikation*, Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag, 2004, S. 109–125

Gehring, Petra, Innen des Außen – Außen des Innen: Foucault, Derrida, Lyotard, München: Fink, 1994

Gualandi, Alberto, *Lyotard*, Paris: Les belles lettres, 1999

Guibal, Francis, »Penser (avec Jean-François Lyotard): Le temps du risque«, in: Labarrière, Pierre-Jean (Hg.), *Témoigner du différend … quand phraser ne se peut. Autour de Jean-François Lyotard*, Paris: Editions Osiris, 1981, S. 11–58

Haber, Honi Fern, *Beyond postmodern politics*, New York: Routledge, 1994

Härle, Clemens-Carl, »Présence sensible«, in: Lyotard, Dolorès, Milner, Jean-Claude, Sfez, Gérald (Hg.), *L'exercice du différend*, Paris: Presses universitaires de France, 2001, S. 197–211

Harvey, Robert, »Passages«, in: Lyotard, Dolorès, Milner, Jean-Claude, Sfez, Gérald (Hg.), *L'exercice du différend*, Paris: Presses universitaires de France, 2001, S. 113–128

Herberg-Rothe, Andreas, *Lyotard und Hegel. Dialektik von Philosophie und Politik*, Wien: Passagen, 2005

Heßler, H.-Joachim, *Philosophie der postmodernen Musik. Jean-Francois Lyotard*, Dortmund: NonEm, 2001

Honneth, Axel, »The Other of Justice: Habermas and the Ethical Challenge of Postmodernism«, in: Derek Robbins (Hg.), *Jean-François Lyotard* Bd. 1, London: Sage, 2004, S. 173–202

Ivekovic, Rada, »Jean-François Lyotard, le penseur du postmoderne«, in: Amey, Claude, Olive, Jean-Paul, (Hg.), *A partir de Jean-François Lyotard*, Paris: Harmattan, 2000, S. 175–193

Kilian, Monika. *Modern and Postmodern Strategies. Gaming and the Question of Morality: Adorno, Rorty, Lyotard, and Enzensberger*, New York/Washington D.C./Boston etc.: Peter Lang, 1998

Kogler, Susanne, »Von der großen Erzählung zur Mikrologie? Musikhistoriographische Methodik zwischen Moderne und Postmoderne«, in: *musik.theorien der gegenwart* 3/2009, S. 71–86

Kogler, Susanne, »Zeit, Geschichte und Gegenwart bei Adorno und Lyotard«, in: *Musik und Ästhetik* 46/2008, S. 33–48

Köveker, Dietmar (Hg.), *Im Widerstreit der Diskurse. Jean-François Lyotard und die Idee der Verständigung im Zeitalter globaler Kommunikation*, Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag, 2004

Köveker, Dietmar, »Einleitung: Lyotard als Denker von Sprengsätzen«, in: Köveker, Dietmar (Hg.), *Im Widerstreit der Diskurse. Jean-François Lyotard und die Idee der Verständigung im Zeitalter globaler Kommunikation*, Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag, 2004, S. 1–19

Köveker, Dietmar, »Le(s) temps du différend. Remarques sur la logique des énoncés temporels selon Jean François Lyotard«, in: Lyotard, Dolorès, Milner, Jean-Claude, Sfez, Gérald (Hg.), *L'exercice du différend*, Paris: Presses universitaires de France, 2001, S. 223–239

Köveker, Dietmar, »Sprechakte und/oder Satzereignisse? Zu den konkurrierenden Sprachkonzeptionen von Apel/Habermas und Lyotard«, in: Köveker, Dietmar (Hg.), *Im Widerstreit der Diskurse. Jean-François Lyotard und die Idee der Verständigung im Zeitalter globaler Kommunikation*, Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag, 2004, S. 127–145

Labarrière, Pierre-Jean (Hg.), *Témoigner du différend … quand phraser ne se peut. Autour de Jean-François Lyotard*, Paris: Editions Osiris, 1981

Lacapra, Dominick, »Criticism today«, in: Taylor, Victor E., Lambert, Gregg (Hg.), *Jean-François Lyotard. Critical evaluations in cultural theory*, Bd. 2 *Aesthetics*, London, New York: Routledge, 2006, S. 275–289

Lèbre, Jérôme, *Hegel à l'épreuve de la philosophie contemporaine: Deleuze, Lyotard, Derrida*, Paris: Ellipses, 2002

Lenain, Thierry (Hg.), *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, Paris: Vrin, 1997

Lenger, Hans Joachim, »Ohne Bilder. Über Versuche, das Entsetzlichste zu entziffern«, in: Pries, Christine, Welsch, Wolfgang (Hg.), *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, Weinheim: VCH, 1991, S. 203–215

Lindsay, Cecile, »Corporality, Ethics, Experimentation: Lyotard in the Eighties«, in: Derek Robbins (Hg.), *Jean-François Lyotard* Bd. 1, London: Sage, 2004, S. 147–166

Lyotard, Dolorès, »Avant-propos: le ton du vif«, in: Lyotard, Dolorès, Milner, Jean-Claude, Sfez, Gérald (Hg.), *L'exercice du différend*, Paris: Presses universitaires de France, S. 2001, 1–9

Lyotard, Dolorès, Milner, Jean-Claude, Sfez, Gérald (Hg.), *L'exercice du différend*, Paris: Presses universitaires de France, 2001

Malpas, Jeff, »Retrieving Truth: Modernism, Post-Modernism and the Problem of Truth«, in: Derek Robbins (Hg.), *Jean-François Lyotard* Bd. 2, London: Sage, 2004, S. 107–123

Malpas, Simon, *Jean-François Lyotard*, New York/London: Routledge, 2003

Mersch, Dieter, »Das Entgegenkommende und das Verspätete. Zwei Weisen, das Ereignis zu denken: Lyotard und Derrida«, in: Köveker, Dietmar (Hg.), *Im Widerstreit der Diskurse. Jean-François Lyotard und die Idee der Verständigung im Zeitalter globaler Kommunikation*, Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag, 2004, S. 69–107

Milner, Jean-Claude, »Jean-François Lyotard, du diagnostique à l'intervention«, in: Lyotard, Dolorès, Milner, Jean-Claude, Sfez, Gérald (Hg.), *L'exercice du différend*, Paris: Presses universitaires de France, 2001, S. 261–272

Moineau, Jean-Claude, »Y-a-t-il quelque chose après la mort? L'art après la mort de l'art«, in: Amey, Claude, Olive, Jean-Paul, (Hg.), *A partir de Jean-François Lyotard*, Paris: Harmattan, 2000, S. 107–117

Nancy, Jean-Luc, »Dies illa. D'une fin: à l'infini, ou de la création«, in: Lyotard, Dolorès, Milner, Jean-Claude, Sfez, Gérald (Hg.), *L'exercice du différend*, Paris: Presses universitaires de France, 2001, S. 77–99

Niederberger, Andreas, »›La question du lien social est un jeu de langage.‹ Jean-François Lyotard und die Theorie des Sozialen«, in: Köveker, Dietmar (Hg.), *Im Widerstreit der Diskurse. Jean-François Lyotard und die Idee der Verständigung im Zeitalter globaler Kommunikation*, Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag, 2004, S. 201–222

Niederberger, Andreas, Wagner, Andreas, »Vom Beharren der Autonomie und der Möglichkeit kritischer politischer Theorie«, in Niederberger, Andreas, Wagner, Andreas (Hg.), *Autonomie und Heteronomie der Politik; Politisches Denken zwischen Post-Marxismus und Poststrukturalismus*, Bielefeld: transcript, 2004, S. 171–189

Olive, Jean-Paul, »Après la dissonance«, in: Amey, Claude, Olive, Jean-Paul, (Hg.), *A partir de Jean-François Lyotard*, Paris: Harmattan, 2000, S. 195–214

O'Neill, John, »Lost in the post: (post)modernity explained to youth«, in: Lenain, Thierry (Hg.), *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, Paris: Vrin, 1997, S. 128–138

Pefanis, Julian, *Heterology and the Postmodern: Bataille, Baudrillard, and Lyotard*, London: Duke University Press, 1991

Pfestroff, Christina, *Der Name des Anderen. Das ›jüdische‹ Grundmotiv bei Jean-François Lyotard*, Paderborn: Schöningh, 2004

Poulain, Jacques, »Die Diagnose der Postmoderne und die Metaphysik des Widerstreits: ihre Berechtigung und ihre Grenze«, in: Köveker, Dietmar (Hg.), *Im Widerstreit der Diskurse. Jean-François Lyotard und die Idee der Verständigung im Zeitalter globaler Kommunikation*, Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag, 2004, S. 27–50

Quintz, Emmanuelle, »Passages«, in: Amey, Claude, Olive, Jean-Paul, (Hg.), *A partir de Jean-François Lyotard*, Paris: Harmattan, 2000, S. 225–246

Rancière, Jacques, »The sublime from Lyotard to Schiller: two readings of Kant and their political significance«, in: Taylor, Victor E., Lambert, Gregg (Hg.), *Jean-François Lyotard. Critical evaluations in cultural theory*, Bd. 1 *Aesthetics*, London, New York: Routledge, 2006, S. 197–207

Raulet, Gérard, »Konsens oder Dissens? Welches Modell für die »globale Kommunikation«?«, in: Köveker, Dietmar (Hg.), *Im Widerstreit der Diskurse. Jean-François Lyotard und die Idee der Verständigung im Zeitalter globaler Kommunikation*, Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag, 2004, S. 223–248

Readings, Bill, *Introducing Lyotard. Art and Politics*, London/New York: Routledge, 1991

Readings, Bill, »Postmodernity and narrative«, in: Taylor, Victor E., Lambert, Gregg (Hg.), *Jean-François Lyotard. Critical evaluations in cultural theory*, Bd. 1 *Aesthetics*, London, New York: Routledge, 2006, S. 208–240

Reese-Schäfer, *Lyotard zur Einführung*, Hamburg: Junius, 3. Aufl. 1995

Reijen, Willem van, Veerman, Dick, »Die Aufklärung, das Erhabene, Philosophie, Ästhetik«, in: Reese-Schäfer, *Lyotard zur Einführung*, Hamburg: Junius, ³1995, S. 121–165

Robbins, Derek (Hg.), *Jean-François Lyotard* Bd. 2, London: Sage, 2004

Rogozinski, Jacob, »Lyotard: Le différend, la présence«, in: Labarrière, Pierre-Jean (Hg.), *Témoigner du différend … quand phraser ne se peut. Autour de Jean-François Lyotard*, Paris: Editions Osiris, 1981, S. 61–86

Rojek, Chris, Turner, Bryan S. (Hg.), *The politics of Jean-François Lyotard. Justice and political theory*, London/New York, Routledge: 1998

Schanz, Hans-Jørgen, »Un nomade aux sources philosophiques«, in: Brügger, Niels, Frandsen, Finn, Pirotte, Dominique (Hg.), Lyotard, les déplacements philosophiques, Bruxelles: De Boeck-Wesmael 1993, S. 119–124

Scherrer, René, »Le postmoderne de Lyotard«, in: Amey, Claude, Olive, Jean-Paul, (Hg.), *A partir de Jean-François Lyotard*, Paris: Harmattan, 2000, S. 247–254

Schrift, Alan D., »Lyotard's turn from Nietzsche to Kant and Levinas«, in: Taylor, Victor E., Lambert, Gregg (Hg.), *Jean-François Lyotard. Critical evaluations in cultural theory*, Bd. 2 *Aesthetics*, London, New York: Routledge, 2006, S. 396–419

Sejten, Anne Elisabeth, »Politique négative«, in: Brügger, Niels, Frandsen, Finn, Pirotte, Dominique (Hg.), Lyotard, les déplacements philosophiques, Bruxelles: De Boeck-Wesmael, 1993, S. 55–78

Sfez, Gérald, »Der Widerstreit und danach?«, in: Köveker, Dietmar (Hg.), *Im Widerstreit der Diskurse. Jean-François Lyotard und die Idee der Verständigung im Zeitalter globaler Kommunikation*, Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag, 2004, 175–199

Sfez, Gérald, *Jean-François Lyotard, la faculté d'une phrase*, Paris: Galilée, 2000

Sfez, Gérald, »Les écritures du différend«, in: Lyotard, Dolorès, Milner, Jean-Claude, Sfez, Gérald (Hg.), *L'exercice du différend*, Paris: Presses universitaires de France, 2001, S. 11–36

Silverman, Hugh, »Lyotard and the events of the postmodern sublime«, in: Taylor, Victor E., Lambert, Gregg (Hg.), *Jean-François Lyotard. Critical evaluations in cultural theory*, Bd. 1 *Aesthetics*, London, New York: Routledge, 2006, S. 241–250

Sim, Stuart, *Beyond Aesthetics. Confrontations with Poststructuralism and Postmodernism*, Toronto: University of Toronto Press, 1992

Steinmetz, Rudy, »Jean-François Lyotard: le silence en peinture«, in: Lenain, Thierry (Hg.), *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, Paris: Vrin, 1997, S. 13–39

Steuerman, Emilia, »Habermas versus Lyotard: Modernity versus Postmodernity«, in: Benjamin, Andrew (Hg.), *Judging Lyotard*, London: Routledge, 1992, S. 99–118.

Steuerman, Emilia, *The Bonds of Reason. Habermas, Lyotard and Melanie Klein on rationality*, London/New York: Routledge, 2000

Taureck, Bernhard H. F., »Unverfügbarkeit des Zeitlichen, Zeitlichkeit des Unverfügbaren. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit von Montaigne bis zu Lyotard und Michel Tournier«, in: Pries, Christine, Welsch, Wolfgang (Hg.), *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, Weinheim: VCH, 1991, S. 165–176

Taylor, Victor E., Lambert, Gregg (Hg.), *Jean-François Lyotard. Critical evaluations in cultural theory*, Bd. 1 *Aesthetics*, London, New York: Routledge, 2006

Tomich, Anne, »Rephrasing the Freudian Unconscious: Lyotard's Affect-Phrase«, in: Derek Robbins (Hg.), *Jean-François Lyotard* Bd. 1, London: Sage, 2004, S. 243–268

Trottein, Serge, »Lyotard: before and after the sublime«, in: Taylor, Victor E., Lambert, Gregg (Hg.), *Jean-François Lyotard. Critical evaluations in cultural theory*, Bd. 1 *Aesthetics*, London, New York: Routledge, 2006, S. 251–261

Turim, Maureen, »Desire in Art and Politics: The Theories of Jean-François Lyotard«, in: Derek Robbins (Hg.), *Jean-François Lyotard* Bd. 1, London: Sage, 2004, S. 115–130

Vega, Amparo, »Zur Genealogie des Widerstreits. Von der Phänomenologie zur Wunschenergetik«, in: Köveker, Dietmar (Hg.), *Im Widerstreit der Diskurse. Jean-François Lyotard und die Idee der Verständigung im Zeitalter globaler Kommunikation*, Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag, 2004, S. 149–147

Walder Prado Jr., Plinio, »La dette d'affect«, in: Lyotard, Dolorès, Milner, Jean-Claude, Sfez, Gérald (Hg.), *L'exercice du différend*, Paris: Presses universitaires de France, 2001, S. 57–75

Walderfels, Bernhard, »Widerspruch und Widerstreit in phänomenologischer Sicht«, in: Köveker, Dietmar (Hg.), *Im Widerstreit der Diskurse. Jean-François Lyotard und die Idee der Verständigung im Zeitalter globaler Kommunikation*, Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag, 2004, S. 51–68

Warmer, Gebhard, Gloy, Klaus, *Lyotard. Darstellung und Kritik seines Sprachbegriffs*, Aachen: Ein-Fach-Verlag, 1995

Watson, Stephen, »Jürgen Habermas and Jean-François Lyotard: Post-Modernism and the Crisis of Rationality«, in: Robbins, Derek (Hg.), *Jean-François Lyotard* Bd. 1, London: Sage, 2004, S. 285–306

Welsch, Wolfgang, *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996

Welsch, Wolfgang, Pries, Christine (Hg.), *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, Weinheim: VCH, 1991

Welsch, Wolfgang, Pries, Christine, »Einleitung«, in: Welsch, Wolfgang, Pries, Christine (Hg.), *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, Weinheim: VCH, 1991, S. 1–21

Wendel, Saskia, Jean François Lyotard, aistethisches Ethos, München: Fink, 1997

Wendel, Saskia, »Zeugnis für das Undarstellbare. Die Rezeption jüdischer Traditionen in der postmodernen Philosophie Jean-Fançois Lyotards«, in: Valentin, Joachim, Wendel, Saskia (Hg.), *Jüdische Traditionen in der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 2000, S. 264–278

White, Eric, »Lyotard's neo-sophistic philosophy of phrases«, in: Taylor, Victor E., Lambert, Gregg (Hg.), *Jean-François Lyotard. Critical evaluations in cultural theory*, Bd. 2 *Aesthetics*, London, New York: Routledge, 2006, S. 490–503

Williams, James, *Lyotard. Towards a Postmodern Philosophy*, Cambridge/Malden: Polity Press, 1998

Warmer, Gebhard, Lyotard: Darstellung und Kritik seines Sprachbegriffs, Aachen: Ein-Fach-Verlag, 1995

Wurzer, Wilhelm S., »Lyotard, Kant and the in-finite«, in: Taylor, Victor E., Lambert, Gregg (Hg.), *Jean-François Lyotard. Critical evaluations in cultural theory*, Bd. 2 *Aesthetics*, London, New York: Routledge, 2006, S. 540–555

Theodor W. Adorno

Abel, Angelika, *Musikästhetik der Klassischen Moderne. Thomas Mann – Theodor W. Adorno – Arnold Schönberg*, München: Fink, 2003

Allkemper, Alo, *Rettung und Utopie. Studien zu Adorno*, Paderborn: Schöningh, 1981

Alway, Joan, *Critical Theory and Political Possibilities. Conceptions of Emancipatory Politics in the Works of Horkheimer, Adorno, Marcuse, and Habermas*, Westport/ Connecticut/London: Greenwood Press, 1995

Asiain, Martin, *Theodor W. Adorno: Dialektik des Aporetischen. Untersuchungen zur Rolle der Kunst in der Philosophie Theodor W. Adornos*, München/Freiburg: Verlag Karl Alber, 1996

Baricco, Alessandro, *Constellations. Mozart, Rossini, Benjamin, Adorno*. Traduit de l'italien par Frank La Brasca, Paris: Gallimard, 1999

Bauer, Johannes, »Im Angesicht der Sphinx. Subjekt und System in Adornos Musikästhetik«, in: Schweppenhäuser, Gerhard (Hg.), *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, Wiss. Buchgesellschaft: Darmstadt, 1995, S. 157–184

Bauer, Karin, *Adorno's Nietzschean Narratives. Critiques of Ideology, Readings of Wagner*, Albany: State University of New York Press, 1999

Becker, Alexander, Vogel, Matthias, *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007

Behrens, Roger, *Verstummen. Über Adorno*, Laatzen: Wehrhahn, 2004

Benjamin, Andrew (Hg.), *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, London/New York: Routledge, 1989

Bernstein, Jay M., *Adorno, Disenchantment and Ethics*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2001

Boissière, Anne, *Adorno, la verité de la musique moderne*, Villeneuve d'Asq: Presses universitaires du Septentrion, 1999

Boissière, Anne, *La Pensée musicale de T. W. Adorno. L'épique et le temps*, Paris: Beauchesne, 2011

Bowie, Andrew, »Music, Language and Modernity«, in: Benjamin, Andrew (Hg.), *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, London/New York: Routledge, 1989, S. 67–85

Braun, Carl, *Kritische Theorie versus Kritizismus. Zur Kant-Kritik Theodor W. Adornos*, Berlin/New York: Gruyter, 1983

Brunkhorst, Hauke, *Adorno and Critical Theory*, Cardiff: University of Wales Press, 1999

Brunkhorst, Hauke, *Theodor W. Adorno*, München: Piper, 1990

Buck-Morss, Susan, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, New York: Macmillan Free Press, 1977

Court, Raymond, *Adorno et la nouvelle musique. Art et modernité*, Paris: Klincksieck, 1981

Dallmayer, Fred, *Life-world, Modernity and Critique. Paths between Heidegger and the Frankfurt School*, Cambridge: Polity Press, 1991

Danuser, Hermann, »Zur Haut ›zurückkehren‹. Zu Theodor W. Adornos Theorie der musikalischen Reproduktion«, in: Ballstaedt, Andreas, Hinrichsen, Hans-Joachim (Hg.), *Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte*, Schliengen: Edition Argus, 2008, S. 133–152

Danuser, Hermann, »Musikalische Physiognomie bei Adorno«, in: Ette, Wolfram, Figal, Günther, Klein, Richard, Peters, Günter (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, München/Freiburg: Verlag Karl Alber, 2004, S. 235–255

Delanty, Gerard (Hg.), *Theodor W. Adorno* Bd. 1, London: Sage, 2004

Demmerling, Christoph, *Sprache und Verdinglichung. Wittgenstein, Adorno und das Projekt einer kritischen Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994

Dews, Peter, »Adorno, Post-Structuralism, and the Critique of Identity«, in: Benjamin, Andrew (Hg.), *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, London/New York: Routledge, 1989, S. 1–22

Dews, Peter, *Logics of Disintegration. Post-structuralist thought and the claims of critical theory*, New York/London: Verso, 1987
Dierks, Sonja, »Musikalische Schrift«, in: Ette, Wolfram, Figal, Günther, Klein, Richard, Peters, Günter (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, München/Freiburg: Verlag Karl Alber, 2004, S. 222–234
Duarte, Rodrigo, *Deplatzierungen. Aufsätze zur Ästhetik und kritischen Theorie*, Weimar: Max Stein, 2009
Düttmann, Alexander Garcia, *La parole donnée. Mémoire et promesse*, Paris: Galilée, 1989
Düttmann, Alexander Garcia, *Das Gedächtnis des Denkens. Versuch über Heidegger und Adorno*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991
Eidam, Heinz, »Natur im Geist. Zur Bedeutung der Ungleichheit im Begriff der Vermittlung von Subjekt und Objekt bei Th. W. Adorno«, in: Schweppenhäuser, Gerhard (Hg.), *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, Wiss. Buchgesellschaft: Darmstadt, 1995, S. 224–243
Engh, Barbara, »Of Music and Mimesis«, in: O'Neill, Maggie (Hg.), *Adorno, Culture and Feminism*, London: Sage, 2004, S. 161–173
Ette, Wolfram, Figal, Günther, Klein, Richard, Peters, Günter (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, München/Freiburg: Verlag Karl Alber, 2004
Feurich, Hans-Jürgen, »Adorno und die Musikwissenschaft«, in: Ette, Wolfram, Figal, Günther, Klein, Richard, Peters, Günter (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, München/Freiburg: Verlag Karl Alber, 2004, S. 534–546
Fischer, Karsten, *»Verwilderte Selbsterhaltung«. Zivilisationstheoretische Kulturkritik bei Nietzsche, Freud, Weber und Adorno*, Berlin: Akademie-Verlag, 1999
Früchtl, Josef, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil: Eine Rehabilitierung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997
Früchtl, Josef, Colloni, Maria (Hg.), *Geist gegen den Zeitgeist. Erinnern an Adorno*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991
Gibson, Nigel, Rubin, Andrew (Hg.), *Adorno: A Critical Reader*, Malden: Blackwell, 2002
Goebel, Eckart, »Das irre Ganze und der Glücksanspruch des Einzelnen. Adorno und die Psychoanalyse«, in: Ette, Wolfram, Figal, Günther, Klein, Richard, Peters, Günter (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, München/Freiburg: Verlag Karl Alber, 2004, S. 482–495
Goehr, Lydia, »Dissonant Works and the Listening Public«, in: Huhn, Tom (Hg.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, S. 222–247
Goehr, Lydia, »Three Blind Mice: Goodman, McLuhan, and Adorno on the Art of Music and Listening in the Age of Global Transmission«, in: *New German Critique* 35/2008, S. 1–31
Grohotolsky, *Ästhetik der Negation – Tendenzen des deutschen Gegenwartsdramas – Versuch über Adornos ›Ästhetische Theorie‹*, Königstein: Athenäum, 1984
Guzzoni, Ute, »Grauen und Verlockung. Zur Natur im Odysseus-Exkurs der Dialektik der Aufklärung, in: Ette, Wolfram, Figal, Günther, Klein, Richard, Peters,

Günter (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, München/Freiburg: Verlag Karl Alber, 2004, S. 57–71
Hearfield, Colin, *Adorno and the Modern Ethos of Freedom*, Aldershot: Ashgate, 2004
Heidbrink, Ludger, »Die Grenzen kritischer Negativität. Perspektiven reflexiver Dialektik im Anschluss an Adorno«, in: Ette, Wolfram, Figal, Günther, Klein, Richard, Peters, Günter (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, München/Freiburg: Verlag Karl Alber, 2004, S. 98–120
Hermand, Jost, *Nach der Postmoderne. Ästhetik heute*, Wien/Köln: Böhlau, 2004
Hinrichsen, Hans-Joachim, »›Die Musik selbst und nicht ihr Bedeuten‹. Adornos Theorie der musikalischen Interpretation«, in: Ette, Wolfram, Figal, Günther, Klein, Richard, Peters, Günter (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, München/Freiburg: Verlag Karl Alber, 2004, S. 199–221
Hinrichsen, Hans-Joachim, »Produktive Konstellation. Beethoven und Schubert in Adornos früher Musikästhetik«, in: Nowak, Adolf, Fahlbusch, Markus (Hg.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik* (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 33), Tutzing: Schneider, 2007, S. 157–175
Hohendahl, Peter Uwe, *Prismatic Thought. Theodor W. Adorno*, Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1995
Hufner, Martin, *Adorno und die Zwölftontechnik*, Regensburg: Con brio, 1996
Huhn, Tom (Hg.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004
Hullot-Kentor, Robert, »Right Listening and a New Type of Being«, in: Huhn, Tom (Hg.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, S. 181–197
Huyssen, Andreas, »Adorno in Reverse: From Hollywood to Richard Wagner«, in: *New German Critique* 29/1983, S. 8–38
Iber, Christian, *Das Andere der Vernunft als ihr Prinzip. Grundzüge der philosophischen Entwicklung Schellings mit einem Ausblick auf die nachidealistischen Philosophiekonzeptionen Heideggers und Adornos*, Berlin/New York: Gruyter, 1994
Jameson, Frederic, *Late Marxism. Adorno, or the Persistance of the Dialectic*, London/New York: Verso, 1990
Jarvis, Simon, »Adorno, Marx, Materialism«, in: Huhn, Tom (Hg.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, S. 79–100
Jarvis, Simon, *Adorno. A Critical Introduction*, Oxford: Blackwell, 1998
Jay, Martin, »Is Experience Still in Crisis? Reflexions on a Frankfurt School Lament«, in: Huhn, Tom (Hg.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, S. 129–147
Jimenez, Marc, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris: Klincksieck, 1986
Jimenez, Marc, *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel?*, Paris: Klincksieck, 1995

Jimenez, Marc, *Les enjeux de la critique esthétique. Lire Adorno aujourd'hui* (Les cahiers philosophie de l'art no 5, 3/1995)

Johannes, Rolf, »Das ausgesparte Zentrum. Adornos Verhältnis zur Ökonomie, in: Schweppenhäuser, Gerhard (Hg.), *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, Wiss. Buchgesellschaft: Darmstadt, 1995, S. 41–67

Kager, Reinhard, »Einheit in der Zersplitterung. Überlegungen zu Adornos Begriff des ›musikalischen Materials‹«, in: Klein, Richard, Mahnkopf, Claus-Steffen (Hg.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998, S. 92–116

Kappner, Hans-Hartmut, *Die Bildungstheorie Adornos als Theorie der Erfahrung von Kultur und Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984

Kimmerle, Gerd, *Verwerfungen. Vergleichende Studien zu Adorno und Habermas*, Tübingen: edition diskord, 1986

Klein, Richard, Mahnkopf, Claus-Steffen (Hg.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998

Klein, Richard, *Solidarität mit Metaphysik? Ein Versuch über Die Musikphilosophische Problematik Der Wagner-Kritik Theodor W. Adornos*, Würzburg: Könighausen & Neumann, 1991

Klein, Richard, »Überschreibungen, immanente und transzendente Kritik. Die schwierige Gegenwart von Adornos Musikphilosophie«, in: Ette, Wolfram, Figal, Günther, Klein, Richard, Peters, Günter (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, München/Freiburg: Verlag Karl Alber, 2004, S. 155–183

Kogler, Susanne, »›Altvertrautes als Neues‹: Zu Adornos Begriff der Moderne in seinen Texten über Richard Strauss«, in: Dorschel, Andreas (Hg.), *Gemurmel unterhalb des Rauschens: Theodor W. Adorno und Richard Strauss* (Studien zur Wertungsforschung 45), Wien: Universal Edition 2004, S. 224–246

Kohler, Georg, Müller-Doohm, Stefan (Hg.), *Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts*, Weilerswist: Velbrück, 2008

Kohlmann, Ulrich, *Dialektik der Moral. Untersuchungen zur Moralphilosophie Theodor W. Adornos*, Lüneburg: Klampen, 1997

Krückeberg, Edzard, *Der Begriff des Erzählens im 20. Jahrhundert. Zu den Theorien Benjamins, Adornos und Lukacs*, Bonn: Bouvier, 1981

Kunnemann, Harry, de Vries, Hent (Hg.), *Die Aktualität der Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M./New York: Camus, 1989

Lang, Peter Christian, *Hermeneutik, Ideologiekritik, Ästhetik. Über Gadamer und Adorno sowie Fragen einer aktuellen Ästhetik*, Königstein: Athenäum, 1981

Link, Thomas, *Zum Begriff der Natur in der Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, Köln/Wien: Böhlau, 1986

Lunn, Eugene, *Marxism and modernism. An Historical Study of Lukacs, Brecht, Benjamin & Adorno*, Berkely/Los Angeles/London: Unversity of California Press, 1982

Menke, Christoph, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991

Menke, Christoph, »Theodor Wiesengrund Adorno«, in: Nida-Rümelin, Julian, Betzler, Monika (Hg.), *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Kröner, 1998, S. 5–15

Min, Hyung-won, *Zur Kritik und Rettung des Scheins bei Theodor W. Adorno. Der Zusammenhang der Gesellschafts-, Erkenntnistheorie und Ästhetik*, Frankfurt: Fischer, 1992

Mirbach, Thomas, *Kritik der Herrschaft. Zum Verhältnis von Geschichtsphilosophie, Ideologiekritik und Methodenreflexion in der Gesellschaftstheorie Adornos*, Frankfurt a. M./New York: Campus, 1997

Mörchen, Hermann, *Macht und Herrschaft im Denken von Heidegger und Adorno*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1980

Morris, Martin, *Rethinking the Communicative Turn. Adorno, Habermas, and the Problem of Communicative Freedom*, New York: State University of New York Press, 2001

Moutot, Gilles, *Adorno. Langage et réification*, Paris: Presses Universitaires de France, 2004

Münz-Koenen, Inge, *Konstruktion des Nirgendwo. Die Diskursivität des Utopischen bei Bloch, Adorno, Habermas*, Berlin: Akademie Verlag, 1997

Müller, Ulrich, *Adornos »Negative Dialektik«*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 2006

Müller-Doohm, Stefan, »Sagen, was einem aufgeht. Sprache bei Adorno – Adornos Sprache«, in: Kohler, Georg, Müller-Doohm, Stefan (Hg.), *Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts*, Weilerswist: Velbrück, 2008, S. 28–50

Naeher, Jürgen (Hg.), *Die negative Dialektik Adornos. Einführung – Dialog*, Opladen: Leske, 1984

Nowak, Adolf, Fahlbusch, Markus (Hg.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik* (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 33), Tutzing: Schneider, 2007

Olive, Jean-Paul, *Un son désenchanté. Musique et Théorie critique*, Paris: Klincksieck, 2008

O'Neill, Maggie (Hg.), *Adorno, Culture and Feminism*, London: Sage, 2004

O'Neill, Maggie, »Adorno and Women: Negative Dialectics, Kulturkritik and Unintentional Truth, in: O'Neill, Maggie (Hg.), *Adorno, Culture and Feminism*, London: Sage, 2004, S. 21–40

Osborne, Peter, »Adorno and the Metaphysics of Modernism: The Problem of a ›Postmodern‹ Art«, in: Benjamin, Andrew (Hg.), *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, London/New York: Routledge,1989, S. 23–48

Ouattara, Bourahima, *Adorno, une éthique de la souffrance*, Paris: Harmattan, 2004

Ouattara, Bourahima, *Philosophie et éthique*, Paris: Harmattan, 1999

Paddison, Max, *Adorno, Modernism and Mass Culture. Essays on Critical Theory and Music*, London: Kahn und Averill, 1996

Paddison, Max, »Die vermittelte Unmittelbarkeit der Musik: zum Vermittlungsbegriff in der Adornoschen Musikästhetik«, in: Becker, Alexander, Vogel, Mat-

thias (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, S. 175–236

Paddison, Max, »Performance, Analysis, and the Silent Work: The Problem of Critical Self-Reflexion in Adorno's Theory of Musical Reproduction«, in: Nowak, Adolf, Fahlbusch, Markus (Hg.), *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik* (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 33), Tutzing: Schneider, 2007, S. 227–251

Paetzold, Heinz, Kultur und Gesellschaft bei Adorno, in: Schweppenhäuser, Gerhard (Hg.), *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, Wiss. Buchgesellschaft: Darmstadt, 1995, S. 119–133

Pena Aguado, Maria Isabel, *Das Erhabene als Rettungsbegriff der philosophischen Ästhetik: eine Untersuchung zum Begriff des Erhabenen im 18. und 20. Jahrhundert bei Burke, Kant, Adorno und Lyotard*. Wien: Univ. Diss., 1992

Pensky, Max (Ed.), *The actuality of Adorno. Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, New York: State University of New York Press, 1997

Powell, Larson, »Kritik des Technokratisch-Erhabenen. Prolegomena zu Adornos Naturbegriff«, in: Ette, Wolfram, Figal, Günther, Klein, Richard, Peters, Günter (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, München/Freiburg: Verlag Karl Alber, 2004, S. 72–90

Rantis, Konstantinos, *Geist und Natur. Von den Vorsokratikern bis zur Kritischen Theorie*, Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 2004

Rath, Norbert, *Adornos Kritische Theorie. Vermittlungen und Vermittlungsschwierigkeiten*, Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh, 1982

Recki, Birgit, *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1988

Rocco, Christopher, »Between Modernity and Postmodernity: Reading Dialectic of Enlightenment against the Grain«, in: Schmidt, James (Hg.), *Th. Adorno*, Burlington: Ashgate, 2007, S. 343–370

Rubin, Andrew (Hg.), *Adorno: A Critical Reader*, Malden: Blackwell, 2002

Sander, Sabine, *Der Topos der Undarstellbarkeit: ästhetische Positionen nach Adorno und Lyotard*, Erlangen: Filos, 2008

Schäfer, Alfred, *Aufklärung und Verdinglichung. Reflexionen zum historisch-systematischen Problemgehalt der Bildungstheorie*, Frankfurt a. M.: Athenäum, 1988

Schlüter-Knauer, Carsten, »Grundzüge des Politischen bei Adorno, in: Schweppenhäuser, Gerhard (Hg.), *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, Wiss. Buchgesellschaft: Darmstadt, 1995, S. 68–87

Schmid-Noerr, Gunzelin, *Das Eingedenken der Natur im Subjekt. Zur Dialektik von Vernunft und Natur in der Kritischen Theorie Horkheimers, Adornos und Marcuses*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990

Schmidt, James (Hg.), *Th. Adorno*, Burlington: Ashgate, 2007

Scholze, Britta, *Kunst als Kritik: Adornos Weg aus der Dialektik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000

Schwarte, Ludger, *Die Regeln der Intuition. Kunstphilosophie nach Adorno, Heidegger und Wittgenstein*, München: Fink, 2000

Schweppenhäuser, Gerhard (Hg.), *Soziologie im Spätkapitalismus. Zur Gesellschaftstheorie Theodor W. Adornos*, Wiss. Buchgesellschaft: Darmstadt, 1995

Schweppenhäuser, Gerhard, *Theodor W. Adorno zur Einführung*, Hamburg: Junius, 1996

Schwering, Gregor, Zelle, Carsten (Hg.), *Ästhetische Positionen nach Adorno*, München: Fink, 2002

Seel, Martin, »Plädoyer für eine zweite Moderne«, in: Kunnemann, Harry, de Vries, Hent (Hg.), *Die Aktualität der Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M., New York: Camus, 1989, S. 36–65

Sewing, Eva-Maria, *Grenzen und Möglichkeiten der Adornoschen Ästhetik heute*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1991

Sheratt, Yvonne, *Adorno's Positive Dialectic*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002

Sherman, David, *Sartre and Adorno. The Dialectics of Subjectivity*, New York: State University of New York Press, 2007

Sziborsky, Lucia, »Dialektik aus dem Geist der Musik. Verborgene werkgeschichtliche Voraussetzungen der Negativen Dialektik«, in: Naeher, Jürgen (Hg.), *Die negative Dialektik Adornos. Einführung – Dialog*, Opladen: Leske 1984, S. 90–129

Sziborsky, Lucia, *Die Rettung des Hoffnungslosen: Untersuchungen zur Ästhetik und Musikphilosophie Theodor W. Adornos*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994

Thyen, Anke, *Negative Dialektik und Erfahrung. Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989

Tiedemann, Rolf, »Concept, image, nom. Sur l'utopie adornienne de la connaissance«, in: *Revue d'esthétique* 8/1985, S. 15–24

Többicke, Christian, *Negative Dialektik und kritische Ontologie. Eine Untersuchung zu Theodor W. Adorno*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992

Uehlein, Friedrich A., »›Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer …‹«, in: Klein, Richard, Mahnkopf, Claus-Steffen (Hg.), *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998, S. 206–228

Urbanek, Nikolaus, *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos »Philosophie der Musik« und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld: transcript, 2010

Vries, Hent de, *Theologie im Pianissimo & zwischen Rationalität und Dekonstruktion. Die Aktualität der Denkformen Adornos und Levinas*, Uitgeversmaat: Kampen, 1989

Weber Nicholsen, Shierry, *Exact Imagination, Late Work. On Adorno's Aesthetics*, London/Cambridge, MA: MIT Press, 1997

Wellmer, Albrecht, »Adorno, die Moderne und das Erhabene«, in: Pries, Christine, Welsch Wolfgang, (Hg.), *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, Weinheim: VCH, 1991, S. 45–66

Wellmer, Albrecht, »Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muß«, in: Kolleritsch, Otto (Hg.), *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dia-*

lektik des Harmonischen in der Musik (Studien zur Wertungsforschung 33), Wien: Universal Edition 1998, S. 16–37

Wellmer, Albrecht, *Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985

Wellmer, Albrecht, »Die Zeit, die Sprache und die Kunst. Mit einem Exkurs über Musik und Zeit«, in: Klein, Richard, Kiem, Eckehard, Ette, Wolfram (Hg.), *Musik in der Zeit. Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück, 2000, S. 21–56

Wellmer, Albrecht, »Sprache – (Neue)Musik – Kommunikation«, in: Ette, Wolfram, Figal, Günther, Klein, Richard, Peters, Günter (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, München/Freiburg: Verlag Karl Alber, 2004, S. 289–323

Welsch, Wolfgang, »Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen«, in: Welsch, Wolfgang, Pries, Christine (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim: VCH, 1989, S. 185–213

Welsch, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Reclam, 1990

Wendel, Saskia, »Eine Gestalt von Hoffnung auf Versöhnung. Spuren jüdischen Denkens bei Theodor W. Adorno«, in: Valentin, Joachim, Wendel, Saksia (Hg.), *Jüdische Traditionen in der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 2000, S. 117–130

Wesche, Tilo, »›Lebendig sind Kunstwerke nur als sprechende‹. Ästhetik als Philosophie der Sprache«, in: Ette, Wolfram, Figal, Günther, Klein, Richard, Peters, Günter (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, München/Freiburg: Verlag Karl Alber, 2004, S. 121–154

Wiggershaus, Rolf, *Theodor W. Adorno*, München: Beck, 2. Aufl. 1998

Wiggershaus, Rolf, *Wittgenstein und Adorno. Zwei Spielarten modernen Philosophierens*, Göttingen: Wallstein, 2000

Witkin, Robert W., *Adorno on Music*, London/New York: Routledge, 1998

Würger-Donitza, *Rationalitätsmodelle und ihr Zusammenhang mit Leben und Tod. Adornos Grundlegung einer sympathetischen Vernunft*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996

Zenck, Martin, *Kunst als begriffslose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*, München: Fink, 1977

Ziermann, Christoph, »Dialektik und Metaphysik bei Marx und Adorno«, in: Ette, Wolfram, Figal, Günther, Klein, Richard, Peters, Günter (Hg.), *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, München/Freiburg: Verlag Karl Alber, 2004, S. 24–56

Zima, Pierre V., *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris: Harmattan, 2002

Zima, Pierre, V., *Theorie critique du discours. La discursivité entre Adorno et le postmodernisme*, Paris: Harmattan, 2003

Zurletti, Sara, *Il concetto di materiale musicale in Th. W. Adorno*, Neapel, 2006

Ästhetik und neue Musik

Ingrid Allwardt, *Die Stimme der Diotima. Friedrich Hölderlin und Luigi Nono*, Berlin: Kadmos, 2004

Bauer Pichar, Gertrud, Webb, Karl Eugene (Hg.), *Expressionism Reconsidered. Relationships and Affinities*, München: Fink, 1979

Becker, Alexander, Vogel, Matthias (Hg.), *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007

Behr, Shulamith, Fanning, David, Jarman, Douglas (Hg.), *Expressionism reassessed*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1993

Bernstein, W. David, »Cage and high modernism«, in: Nicholls, David (Hg.), *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, S. 186–213

Blumenberg, Hans, *Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nollaner*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976

v. Blumröder, Christoph, »Musikalische Avantgarde heute«, in: Riethmüller, Albrecht (Hg.), *Revolution in der Musik. Avantgarde von 1200–2000*, Kassel/Basel: Bärenreiter, 1989, S. 47–54

Borio, Gianmario, »La composition musicale: sens et reconstruction«, in: Grabocz, Marta (Hg.), *Sens et signification en musique*, Paris: Hermann 2007, S. 107–122

Bosseur, Jean-Yves, *John Cage*, Paris: Minerve, 1993

Boulez, Pierre, Cage, John, *Correspondances*, Basel: Christian Bourgeois Editeur, 1991

Brinkmann, Richard, *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*, Stuttgart: Metzler, 1980

Brodersen, Momme, *Walter Benjamin*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005

Brooks, William, »Music and society«, in: Nicholls, David (Hg.), *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, S. 214–226

Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974

Buhr, Manfred (Hg.), *Moderne, Nietzsche, Postmoderne*, Berlin: Akademie-Verlag, 1990

Charles, Daniel, *Gloses sur John Cage suivies d'une glose sur Meister Duchamp*, Paris: Desclée de Brouwer, 2002

Chestier, Alain, *La littérature du silence. Essai sur Mallarmé, Camus et Beckett*, Paris: Harmattan, 2003

Cohen-Levinas, Danielle (Hg.), *Musique et Philosophie*, Paris: Harmattan, 2005

Criton, Pascale, »Subjectivité et formes du temps«, in: *filigrane* 2/2005, S. 119–138

Danuser, Hermann, »Die Postmodernität des John Cage. Der experimentelle Künstler in der Sicht Jean-François Lyotards«, in: *Wiederaneignung und Neubestimmung. Der Fall »Postmoderne« in der Musik* (Studien zur Wertungsforschung 26), hg. v. Otto Kolleritsch, Wien: Universal Edition, 1993, S. 142–159

Danuser, Hermann, »L'eloge de la folie, ou de la fonction de la non-compréhension et de la mauvaise compréhension dans l'expérience esthétique«, in: Grabocz, Marta (Hg.), *Sens et signification en musique*, Paris: Hermann 2007, S. 67–91

Danuser, Hermann, »Postmodernes Musikdenken – Lösung oder Flucht?«, in: ders. (Hg.), *Neue Musik im politischen Wandel* (Veröffentlichungen des Instituts für Musik und Musikerziehung Darmstadt 32), Mainz: Schott, 1991, S. 56–66

Danuser, Hermann, »Rationalität und Zerfall – John Cage und die experimentelle Musik in Europa«, in: Pries, Christine, Welsch Wolfgang, (Hg.), *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, Weinheim: VCH, 1991, S. 91–105

De la Motte-Haber, Helga, »Die Gegenaufklärung der Postmoderne«, in: *Musik und Theorie* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 28), hg. v. Rudolf Stephan, Mainz: Schott, 1987, S. 31–44

De la Motte-Haber, Helga, »Neue Musik zwischen 1975 und 2000«, in: Brzoska, Matthias, Heinemann, Michael, *Die Musik der Moderne*, Laaber: Laaber-Verlag 2001, S. 374–382

De la Motte-Haber, Helga, »Postmodernism in Music«, in: *Contemporary Music Review* 12/1, 1995, S. 77–84

Doumet, Christian, »La musique d'avant le commencement«, in: Mura-Brunel, Karl Cogard (Hg.), *Limites du langage: indicible ou silence*, Paris: Harmattan, 2002, S. 131–136

Escal, Françoise, »Le sens en musique: parcours d'une recherche«, in: Grabocz, Marta (Hg.), *Sens et signification en musique*, Paris: Hermann 2007, S. 13–21

Ferrari, Giordano, »Perspectivae sintagma I: une analyse«, in: *L'inouï* 1/2005, S. 91–108

Fietz, Rudolf, *Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 1992

Fischer-Lichte, Erika, »Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung«, in: Küpper, Joachim, Menke, Christoph (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, S. 138–161

Frank, Manfred, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989

Frankfurter Arbeitskreis für politische Theorie und Philosophie, Autonomie und Heteronomie der Politik, *Politisches Denken zwischen Post-Marxismus und Poststrukturalismus*, Bielefeld: transcript, 2004

Franklin, Peter, »›Wild Music‹: composers, critics and Expressionism«, in: Behr, Shulamith, Fanning, David, Jarman, Douglas (Hg.), *Expressionism reassessed*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1993, S. 112–120

Goehr, Lydia, *The imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press, 1992

Goehr, Lydia, *The Quest for Voice. Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, Oxford: Oxford University Press, 1998

Görner, Rüdiger, *Thomas Mann. Der Zauber des Letzten*, Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler, 2005

Gorog, André, »Ravel au piano. Impressionisme ou Expressionisme«, in: *L'impressionnisme musical* (Revue Internationale de musique française, 5/1981), S. 81–83

Grabocz, Marta (Hg.), *Sens et signification en musique*, Paris: Hermann 2007

Grabher, Gudrun M., Jeßner, Ulrike (Hg.), *Semantics of Silences in Linguistics and Literature*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1996

Hailey, Christopher, »Musical Expressionism: the search for autonomy«, in: Behr, Shulamith, Fanning, David, Jarman, Douglas (Hg.), *Expressionism reassessed*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1993, 103–111

Hargraves, John A., *Music in the Works of Broch, Mann and Kafka*, Rochester: Camden House, 2002

Haselböck, Lukas, *Gérard Grisey: Unhörbares hörbar machen*, Freiburg im Breisgau: Rombach, 2009

Hermand, Jost, »Expressionism and Music«, in: Bauer Pichar, Gertrud, Webb, Karl Eugene (Hg.), *Expressionism Reconsidered. Relationships and Affinities*, München: Fink, 1979

Herr, Corinna, Woitas, Monika, (Hg.), *Musik mit Methode: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Wien: Böhlau, 2006

Hoi Yuong, Hoa, *Musiques de roman. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles: Peter Lang, 2003

Huber, Klaus, *Umgepflügte Zeit: Schriften und Gespräche*, hg. v. Max Nyffeler, Köln: MusikTexte, 1999

Jäger, Michael, *Die Ästhetik als Antwort auf das kopernikanische Weltbild. Die Beziehung zwischen den Naturwissenschaften und der Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens und Georg Friedrich Meiers*, Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 1984

Jones, Michael, »Expressionism and philosophical aesthetics: Bloch's ›Geist der Utopie‹«, in: Bauer Pichar, Gertrud, Webb, Karl Eugene (Hg.), *Expressionism Reconsidered. Relationships and Affinities*, München: Fink, 1979, S. 74–79

Kasper, Ulrike, *Ecrire sur l'eau. L'esthétique de John Cage*, Paris: Hermann, 2005

Klein, Richard, Kiem, Eckehard, Ette, Wolfram (Hg.), *Musik in der Zeit, Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück, 2000

Klugkist, Thomas, *Der pessimistische Humanismus. Thomas Manns lebensphilosophische Adaption der Schopenhauerschen Mitleidsethik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002

Kogler, Susanne, »Im Spannungsfeld von Wissenschaft und Kunst: ›Experiment‹ als ästhetische Kategorie in Moderne und Postmoderne«, in: *Kunst und Wissen: Otto Kolleritsch zum 75. Geburtstag*, hg. v. Andreas Dorschel, Wien: Böhlau, 2009, S. 71–82

Kohler, Christine, *Musique et postmodernisme à travers les œuvres de Mauricio Kagel* (Univ. Diss.), Strasbourg, 2001

Kolleritsch, Otto (Hg.), *Das aufgesprengte Kontinuum. Über die Geschichtsfähigkeit der Musik* (Studien zur Wertungsforschung 31), Wien/Graz, 1996

Küpper, Joachim, Menke, Christoph (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003

Kramer, Jonathan D., »The Nature and Origins of Musical Postmodernism«, in: Lochhead, Judy, Auner, Joseph (Hg.), *Postmodern Music/Postmodern Thought*, New York/London: Routledge, 2002, S. 13–26

Leibowitz, René, *Le compositeur et son double. Essais sur l'interpretation musicale*, Paris: Gallimard, 1971

Leibowitz, René, *Schoenberg*, Paris: Editions du seuil, 1998
Lionel, Richard, *L'expressionnisme. Petite encyclopédie*, Paris: Semogy, 1993
Lochhead, Judy, Auner, Joseph (Hg.), *Postmodern Music/Postmodern Thought*, New York/London: Routledge, 2002
Losseff, Nicky, Doctor, Jenny (Hg.), *Silence, Music, Silent Music*, Aldershot: Ashgate, 2007
Mair, Christian, »The Semantics of Silence«, in: Grabher, Gudrun M., Jessner, Ulrike (Hg.), *Semantics of Silences in Linguistics and Literature*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1996, S. 19–28
Mayer, Günter, »Zum Verhältnis von politischer und musikalischer Avantgarde«, in: Riethmüller, Albrecht (Hg.), *Revolution in der Musik. Avantgarde von 1200–2000*, Kassel/Basel: Bärenreiter, 1989, S. 28–46
Mayer, Hans, *Thomas Mann*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2. Aufl. 1983
Mertens, Volker, *Groß ist das Geheimnis. Thomas Mann und die Musik*, Leipzig: Militzke, 2006
Mura-Brunel, Karl Cogard (Hg.), *Limites du langage: indicible ou silence*, Paris: Harmattan, 2002
Murphy, Richard, *Theorizing the Avant-Garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999
Nibbrig, Christian L. Hart, *Übergänge. Versuch in sechs Anläufen*, Frankfurt a. M., Leipzig: Insel, 1995
Nicholls, David (Hg.), *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002
Nicklaus, Hans-Georg, »Das Erhabene in der Musik oder Von der Unbegrenztheit des Klangs«, in: Pries, Christine (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim: VCH, 1989, S. 217–232
Paulsen, Wolfgang, »Expressionism and the Tradition of Revolt«, in: Bauer Pichar, Gertrud, Webb, Karl Eugene (Hg.), *Expressionism Reconsidered. Relationships and Affinities*, München: Fink, 1979, S. 1–8
Pauset, Brice, »Au sujet de la Symphonie III (anima mundi)«, in: *L'inouï* 1/2005, S. 83–90
Pauset, Brice, »Autonomie et pédagogie de la fragilité«, in: Szendy, Peter, (Hg.), *Enseigner la composition. De Schönberg au multimédia*, Paris: Harmattan, 1998, S. 217–227
Pauset, Brice, »Das Einfachste schwer zu machen [Bertolt Brecht]«, in: *Circuit* 3/2005, S. 71–74
Pauset, Brice, »La transcription comme composition de l'écoute«, in: Szendy, Peter (Hg.), *La transcription musicale aujourd'hui: Arrangements – dérangements*, Paris: Harmattan, 2000, S. 131–140
Pauset, Brice, Staier, Andreas, »Sous-tendre, sous-entendre. Dialogue«, in: *L'inouï* 1/2005, S. 124–133
Perry, Gill, »›The ascent to nature‹ – some metaphors of ›Nature‹ in early expressionist art«, in: Behr, Shulamith, Fanning, David, Jarman, Douglas (Hg.), *Expressionism reassessed*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1993, S. 53–64
Poirier, Alain, *L'expressionnisme et la musique*, Paris: Fayard 1995

Pries, Christine (Hg.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim: VCH, 1989

Ramaut-Chevassus, Béatrice, *Musique et postmodernité*, Paris: Presses universitaires de France, 1998

Reijen, Willem van, Doorn, Herman van, *Aufenthalte und Passagen. Leben und Werk Walter Benjamins. Eine Chronik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001

Riethmüller, Albrecht (Hg.), *Revolution in der Musik. Avantgarde von 1200–2000*, Kassel/Basel: Bärenreiter, 1989

Rihm, Wolfgang, *ausgesprochen. Schriften und Gespräche* Bd. 1, hg. v. Ulrich Mosch, Winterthur: Amadeus, 1997

Rihm, Wolfgang, »Wieviele Modernen braucht die Musik?«, in: Klotz, Heinrich (Hg.), *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München: Beck, 1996, S. 138–147

Safatle, Vladimir, »La nouvelle tonalité et l'épuisement de la forme critique«, in: *filigrane* 3/2006, S. 95–113

Schnebel, Dieter, *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*, München: Hanser, 1993

Schoenberg – Busoni. Schoenberg – Kandinsky, *Correspondances, textes*, Genève: Editions Contrechamps, 1995

Shaw, Philip, *The Sublime*, London: Routledge, 2006

Shultis, Christopher, *Silencing the sounded self. John Cage and the American experimental tradition*, Boston: Northeastern University Press, 1998

Silva, Acilio da, Rocha, Estanqueiro, »Le structuralisme et l'exigence critique«, in: Chitas, Eduardo, Losurdo, Domenico (Hg.), *Abstrakt und Konkret – zwei Schlüsselkategorien des zeitgenössischen Denkens*, Frankfurt a. M./Oxford: Peter Lang, 2000, S. 41–60

Struck-Schloen, Michael, »Glühendes Traditionsverständnis: Der französische Komponist Brice Pauset«, in: *NZfM* 1/2000, 60–61

Supicic, Ivo, *La musique expressive*, Paris: Presses universitaires de France, 1957

Szendy, Peter (Hg.), *La transcription musicale aujourd'hui: Arrangements – dérangements*, Paris: Harmattan, 2000

Szendy, Peter, (Hg.), *Enseigner la composition. De Schönberg au multimédia*, Paris: Harmattan, 1998

Szendy, Peter, »Nachdruck. Post-scriptum rhétorique pour les Perspectivae de Brice Pauset«, in: *L'inouï* 1/2005, 109–123

Tillman, Joakim, »Postmodernism and Art Music in the German Debate«, in: Lochhead, Judy, Auner, Joseph (Hg.), *Postmodern Music/Postmodern Thought*, New York/London: Routledge, 2002, S. 75–92

Vaget, Hans Rudolf, *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2006

Vergo, Peter, »The Origins of Expressionism and the notion of the Gesamtkunstwerk«, in: Behr, Shulamith, Fanning, David, Jarman, Douglas (Hg.), *Expressionism reassessed*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1993, 1–19

Voltmer, Ulrike, *Semiose des Musikalischen. Zur Rekonstruktion musikalischer Erkenntnis*, Saarbrücken/Wien: Lichtenstern-Verlag, 2005

Walker, Alan, *An Anatomy of Musical Criticism*, Philadelphia: Barrie & Jenkins, 1968

Weber, Rudolf, *Musikalische Autonomie und Textbezug in Vokalwerken strenger Satztechnik. Eine musiksemiotische Untersuchung zu Bach und den Seriellen*, Sinzig: Studiopunktverlag, 1997

Wellmer, Albrecht, »Über Negativität, Autonomie und Welthaltigkeit der Musik. Oder: Musik als existentielle Erfahrung«, in: *NZfM* 1/2006, S. 17–21

Wellmer, Albrecht, *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser, 2009

Welsch, Wolfgang, »Ästhetik und Anästhetik«, in: Pries, Christine, Welsch Wolfgang (Hg.), *Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard*, Weinheim: VCH, 1991, S. 67–90

Willett, John, »Expressionism: bonefire and jellyfish (Foreword)«, in: Behr, Shulamith, Fanning, David, Jarman, Douglas (Hg.), *Expressionism reassessed*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1993, S. IX-XII

Williams, Alastair, »Cage and postmodernism«, in: Nicholls, David (Hg.), *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, S. 227–241

Zima, Peter V., *Moderne – Postmoderne*, Tübingen/Basel: Francke, 1994

Zima, Peter V., *Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen/Basel: Francke, 3. Aufl. 2010

Namensregister